WISSEN UND WIRKEN

EPIK UND DRAMATIK

VON

WILLI FLEMMING



VERLEGT BEI G. BRAUN
KARLSRUHE IN BADEN 1925

Wissen und Wirken

Einzelschriften zu den Grundfragen des Erkennens und Schaffens



Tiefer als in aller wirtschaftlichen Bedrängnis wurzelt die seelische Not unserer Zeit in der Zusammenhanglosigkeit und Ziellosigkeit des Lebens, in der Veräußerlichung des Denkens und Wollens, in der erzwungenen Fachbeschränktheit und geistigen Enge, im fremden Auseinanderlaufen an sich wertvoller Bestrebungen. Aber schlaffer Untergangsstimmung zum Trotz regen sich ringsum lebendige Kräfte, die auf eine Überwindung der Vereinzelung, auf neue geistige Gemeinschaftsbildung hindrängen und die ihre Hoffnung und Stärke aus der in der Gärung unserer Tage sich allenthalben andeutenden inneren Umbildung der ganzen Welt- und Lebensanschauung schöpfen. In den Dienst solcher Verständigung über die Ziele und Wege zeitgenössischer Kultur will die Sammlung »Wissen und Wirken« treten. Sie will durch Zusammenarbeit hierauf eingestellter Männer und Frauen mithelfen, daß dem eingehegten Fachmenschen unserer Zeit aus dem Erfassen der Grundfragen anderer Wissens- und Lebensgebiete, aus dem Miterleben des geistigen Kampfes der Gegenwart in Wissen, Kunst, Religion, gesellschaftlichem Wirken wieder innere Einheit des Menschtums erwachse, daß wieder über einer Gemeinschaft gegenwartsbewußt Schaffender ein ewiger Sinn des Geschehens aufleuchte.

Abgeschlossene Einzeldarstellungen sollen in philosophischem Geiste Grundfragen behandeln. Dem außerhalb eines Gebiets Stehenden werden der Kenner und Forscher die Zusammenhänge, die beherrschenden Richtungen der Fragestellung zeigen, die jenem in der verwirrenden Vielheit der Erscheinungen entgehen. In schlichter Sprache wird das Wesen des Gegenstandes herausgearbeitet, das sonst hinter dem Dorngestrüpp einer Fachgeheimsprache verborgen bleibt. Gute Form — und trotzdem zuverlässiger Inhalt. Keine bequeme »Popularisierung«, sondern Mitdenken fordernde, zielweisende »Einführung«. Nicht »Wissenschaft für Jedermann«, sondern neues Wissen für den, der schon wissenschaftlich denken gelernt hat. Kein »kleines Lehrbuch« und erst recht kein Lehrbuchauszug; das heißt aber: keine Stoffanhäufung, kein Streben nach Vollständigkeit und gleichmäßiger Behandlung, sondern klare Strichführung und zweckmäßige Auswahl des Erforderlichen. Lieber gut gestellte Fragen, als ungenügend durchschaubare Antworten. Über das Gebotene hinaus werden dem Leser die Mittel gezeigt zu weiterer Vertiefung des Erworbenen.

Wissen und Wirken

Einzelschriften zu den Grundfragen des Erkennens und Schaffens

Herausgeber
Priv.-Doz. Prof. Dr. E. Ungerer

27. Band

Prof. Dr. Willi Flemming

Epik und Dramatik

Versuch ihrer Wesensdeutung

1925

VERLAG G. BRAUN IN KARLSRUHE

Epik und Dramatik

Versuch ihrer Wesensdeutung

Von

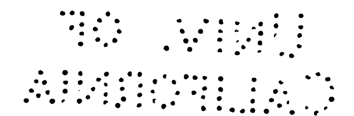
Dr. Willi Flemming

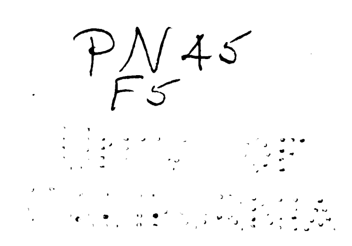
Prof. an der Universität in Rostock



1925

VERLAG G. BRAUN IN KARLSRUHE





Einleitung

Die mürrische Kälte verregneter Ferientage hatte mir ein Buch in die Hand gedrückt; und wenn ich für gewöhnlich auch alles andere bin als ein eifriger Romanleser, bald fühlte ich mich gefesselt. Die erzwungene äußere Untätigkeit wich starkem innerem Miterleben, die gehemmte seelische Aktivität entlud sich, und dies Erlebnis wurde nicht durch den traurigen Inhalt unliebsam, nein, es war das Resultat ähnlich dem, das Schiller von der Tragödie formuliert, die den Menschen erhebt, wenn schon das Schicksal denselben zermalmt. Wahrlich, Balzac ist einer der Großen und Berufenen, das Ende des „Vater Goriot" gehört zu den ergreifendsten Werken seines überreichen Schaffens und versteht uns die Tiefen des Menschenherzens zu öffnen. Aber noch Weiteres fesselte mich, war es doch dasselbe Thema, das ein anderer Genius, nämlich Shakespeare im „König Lear" behandelt hatte. Mehrmals hatte ich diese Tragödie in Urtext wie Übersetzung gelesen, stets hatte sie mich gleichmäßig ergriffen, wem sollte ich nun den Vorrang geben? Diese Frage stellen, hieß sie verwerfen; hier handelte es sich offenbar um zwei ebenbürtige Kunstwerke, und dennoch, wie verschieden waren sie in Form wie Inhalt!

Gewiß gab es 1606 die Romanform noch nicht, und 1834 liebte man nicht die Stilisierung der Geschichten ins Heroisch-Mythische, sondern blieb in der Bürgerlichkeit der zeitgenössischen Restauration in Frankreich. Demokratisches Interesse an der Breite menschlichen Lebens trieb den Franzosen zu seiner riesigen Romanfolge der „Comédie humaine", während der aristokratische Sohn der Elisabethanischen Zeit seinen Blick

in die Abgründe der menschlichen Seele bohrte. Wollte wegen dieser veränderten Einstellung Balzac nur ein menschlich bedeutsames Thema retten, war er nicht auch als Rival gegen den Briten in die Schranke getreten, um die Leistungsfähigkeit seiner modernen Mittel zu zeigen, ähnlich wie man mit der Feuerwaffe weiter schießt als mit der Armbrust, so meisterlich man sie auch zu handhaben versteht?

Die Betrachtung der kulturellen Unterschiede gab mir nichts Neues; denn so erfüllt war ich nicht von der Überzeugung des Besser- oder Schlimmerwerdens der Epochen je nach ihrer zeitlichen Entfernung von einem „Ur"- oder „End"-zustand. Mehr dagegen reizte mich eine vergleichende Beobachtung in der Richtung, wie nach Festlegung auf die Gattung, nämlich Roman oder Drama, ganz gleich ob aus persönlicher Eigenart oder zeitlicher Konvention geschehen, nun alles so anders sich gestaltet. Ich ahnte, daß zwei Meister mir ihre verschiedenen Methoden verraten würden, gerade weil eben nicht einer den andern nachgeahmt, sondern jeder nach demselben Ziel, nur mit verschiedener Waffe geschossen hatte. Ähnlich schien mir der Fall zu liegen, als ob ich einer Beweinung Christi in Marmor, etwa eines Michelangelo, eine Malerei oder Graphik, etwa Rembrandts entgegensetzte. Über die Eigentümlichkeit der erzählenden Dichtung also oder der Epik im Unterschied zur dramatischen Darstellung erschlossen sich mir grundlegende Erkenntnisse.

Kapitel 1

Die epische und dramatische Situation

Wie verschieden die Art der Mittel war, mit denen bei mir gleich starke Ergriffenheit erreicht wurde, zeigte sich schon bei der ersten Vergleichung. Ich suchte nämlich den Band mit dem „König Lear" hervor. Während ich ihn aufschlug, trat eine prächtige Aufführung vor meine Augen. Wieder saß ich vor der Bühne, sah Kent und Gloster im Gespräch und hörte von der bevorstehenden Verteilung des Reiches. Hätte ich auch nie das Stück gesehen, trotzdem werde ich bei jedem Drama mich in dieser Einstellung finden: vor der Bühne sitzend. Das aber dürfte kaum mein persönliches Vorurteil sein, denn der Druck des Buches ist ja doch von Anfang an so eingerichtet, daß die Personen vor mir spielen. Wenn ich an die Dramen vergangener Zeiten und anders gearteter Kulturen denke, stets finde ich dasselbe, nämlich Texte, die ein Spiel von Personen aufzeichnen, welche nur miteinander, nicht mit mir direkt zu tun haben. Wenn wir selbst als Kinder etwa „Hänsel und Gretel" spielten, war es uns ja ganz gleich, ob Zuschauer da waren, wenn schon manchmal uns deren Beifall befeuerte. Nicht das Buch mit einem Text, sondern die Art des Textes ist folglich bezeichnend und ergibt die eigenartig dramatische Situation, nämlich ein Spiel, mit dem ich nur durch mein Mitansehen, mein Mitempfinden verbunden bin. Der Dichter aber als solcher wird nur am Schlusse gerufen und tritt als schwarze Zivilperson zwischen die bunten Gestalten seiner Dichtung. Selbst in dem Fall, daß er wie Shakespeare Schauspieler wäre, stand er doch nicht als

1*

Dichter, nur als eine Person des Stückes auf der Bühne. Unsichtbar für den Zuschauer kurbelt er gleichsam hinter der Leinwand am Apparat und läßt seine Bilder vor uns sich abrollen. Dieses ist die Situation, die wir nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich bei der Teilnahme an einer Aufführung oder selbst bei der Lektüre eines Dramentextes als zugrunde liegend vorfinden und die wir kurz als „dramatische Situation" bezeichnen wollen.

Wie anders steigen die Gesichte des „Vater Goriot" vor mir auf. Ist es nur ein Zufall, daß mir Druckbild und Ausstattung, Dicke und Farbe des Einbandes beim Roman mehr in Erinnerung bleiben, ich darauf größeren Wert lege als beim Drama. Der Roman, die erzählende Dichtung überhaupt scheint weit stärker mit dem Buch verknüpft. Gewiß kann man entgegnen, daß dieses ja erst eine späte Erfindung sei und es Epik ohne Schrift und gar Druck gibt. Es soll auch nicht behauptet werden, daß die epische Situation durch dieses Merkmal zu fassen sei. Vielmehr haben wir sie alle unvergeßlich in unserer Kindheit erlebt, als wir der Mutter auf dem Schoße saßen und Märchen hörten. Der Märchenerzähler der Türkei, der Sagamann der Isländer, der fahrende Sänger und der die heilige Legende verkündende Priester, sie alle verdeutlichen uns die epische Situation: Zuhörer lauschen dem Vortrag des zu ihnen gewandten Erzählers. Auch Balzac gegenüber befinde ich mich in derselben Lage. Im ersten Kapitel nimmt er den Leser an der Hand und führt ihn zum Orte der Handlung, zeigt ihm die abgelegene Straße, läßt ihn die Fassade und die Lage des Hauses betrachten und eintreten in seine Räume. Ja, ausführlich führt er ihn durch die Stockwerke und stellt ihm deren Bewohner vor, um nach etwa 25 Seiten endlich von Vater Goriot selbst zu berichten. Aber der Dichter ergriff im Anfang sogar selbst direkt das Wort, spricht zu der Leserin von diesem Buche und seiner zu erwartenden Wirkung. Oft genug ist der Erzähler genauer geschildert, wie etwa Dante in C. F. Meyers „Hoch-

zeit des Mönches", oder wir sehen ihn in bestimmter Situation vor uns, als alten Mann in Storms „Immensee" oder Otto Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde", und nun entrollt sich vor ihm die Vergangenheit, oder Meister Breugnon schreibt seine Erinnerungen, der grüne Heinrich sein Tagebuch nieder; ganz zu schweigen von dem bekannten Anruf der Musen bei Homer oder den Einleitungen der mittelalterlichen Epen, wo Hartmann von Ouwe sich ja im „armen Heinrich" selbst vorstellt in seiner ganzen Gelahrtheit. Selbst wo wir sofort in eine bewegte Handlung mit direkter Rede der Personen gezogen werden, selbst da ist der Erzähler vorhanden, nur daß er nicht von sich und über sich spricht, sondern ganz sachlich sich auf die Vorgänge beschränkt. Stets erzählt er ja doch, faßt zusammen. Direkter Dialog wird nicht durchgehalten, macht nicht wie im Drama den Hauptbestandteil des Textes aus; der Erzähler ist trotz allem da, wenn er auch gleichsam hinter einem Vorhang spricht. Man hört ihn stets, sonst würde für uns nichts da sein, mögen wir ihn auch in seiner empirischen Erscheinung nicht sehen. (Anhang 1.)

Ohne den Erzähler mithin keine Epik, sei es nun der gehobene Vortrag des Rhapsoden, die Schlichtheit der Großmutter, die psychologische Analysierung des schreibenden Modernen; ebenso wie keine Dramatik ohne das Spiel der Mimen.

Daß diese Besinnung so selbstverständlich anmutet, soll uns ihre Richtigkeit nicht verachten lassen. Ihre Wichtigkeit für den Schaffenden wie den nur Erkennenden hatte schon Goethe eingeleuchtet in seinem an Schiller gesandten Aufsatz „Über epische und dramatische Dichtung" (Anh. 2). Schiller erkannte vollauf an, daß in dieser Verkörperung das Grundprinzip der beiden Gattungen entdeckt war, in ähnlicher Weise anschaulich und doch nicht zufällig, wie in der Urpflanze der Kern des Phänomens der Pflanze geschaut war, nämlich als Idee, die das Wesensgesetz aller einzelnen Exemplare enthüllt.

Die Fruchtbarkeit dieses Gesichtspunktes wird seine Wahrheit immer von neuem bestätigen.

Daß mit der Aufdeckung der epischen und dramatischen Situation wir das Wesen der beiden Dichtungsgattungen getroffen haben, scheint durch ihre Entstehungsweise erhärtet zu werden. Der bloße Mummenschanz des Bockschores mit seinen Feiersängen, mögen sie die Dorer auch kunstreich ausgebildet haben, bleibt Kultgesang. Als Arion die Landung des Schiffes mit dem Gott und seinen Einzug mit dem Gefolge der „Tragoi" vorführte, war es ein Aufzug verkleideter Gestalten. Erst in der Gegenüberstellung des Gottes und des Chores, mit dem Zwiegespräch, das aus der Antwort des Chorführers sich entspann, wurde das Drama geboren! Die Entwicklung führt auf dieser Linie weiter. Der Chorführer löste sich heraus, ward zum selbständigen Antagonisten, und schließlich setzte man noch den dritten Schauspieler hinzu. Die miteinander sprechenden Spieler mit ihrer Handlung (Episoden) bildeten den Kern des Dramas, und die Chorgesänge sanken immer mehr zum Schmuck, zur Zwischenaktsfüllung herab. (Anh. 3.) Auf der andern Seite steht die legendäre Gestalt des blinden Greises Homer, neben dem heroisierten Spielmann Volker der Nibelungen, oder es sitzen in der Methalle beim Gelage die selbstvortragenden Helden Achill wie König Rother bis hin zu Beowulf und Caedmon. Da sammeln sich die Hörer um den Märchenerzähler, sei es auf der Straße von Stambul oder in der hessischen Spinnstube, aber auch um den lesekundigen Ministerialen, der aus den wohlgeschriebenen Handschriften der Ritterschaft die modernen Mären minniglicher Art vorträgt, bis hin zu der Familienrunde und dem Rezitator von Fritz Reuter und J. P. Jacobsen und neuerer Novellen; Boccaccios Einkleidung seines Decamerone gibt nicht nur die typische, sondern zugleich die genetische Situation auch dieser Unterart der Erzählung.

Kapitel 2

Sprache und Dichtung

Wenn wir des Wesens dieser beiden Dichtungsgattungen gewiß werden wollen, dann vermag uns ihre Entstehung wohl einen wertvollen Hinweis zu geben, die Richtung ihrer Entwicklung uns recht gut auf den Punkt zu lenken, von wo ihr Wesen aus dem Muttergrunde quillt, jedoch den Beweis müssen wir auf anderm Boden suchen. Das Mitschleppen des Chorliedes bei der antiken Tragödie darf uns doch darin nicht ihr Wesen suchen lassen wollen, wovor uns auch die Beobachtung seines Rückgehens und Schwindens bewahrte. Ebenso würde uns das zeitweilige Proklamieren der „Objektivität" im Roman, in dem nun der Erzähler sich nicht bemerkbar machen darf, auf ganz falsche Fährte bringen können. (Anh. 4.) Historisch-genetische Tatsachen müssen erst richtig gedeutet werden; sie enthalten allerdings mancherlei Hinweise auf den Wesenskern, jedoch vermögen sie den schlüssigen Beweis niemals zu erbringen.

Wie man zwar Verkrüppelung oder Üppigkeit des Pflanzenwuchses, nicht aber die Eigenart von Buche und Birke aus dem Keime kausal zu deduzieren vermag, ebenso wenig geht es an, die Wesensart von Epik und Dramatik überhaupt aus gewissen kulturellen Zuständen abzuleiten. Wie Ahorn und Fichte trotz aller Verschiedenheit immer noch Bäume und keine Blumen sind, so der Roman und das Drama Dichtungen. Man wird hier vielleicht erstaunt stutzen und fragen, was mit solchem Gemeinplatz geholfen wäre. Denn unter Dichtung verstehe jeder etwas anderes. Immerhin könnte man wohl aus allen das Gemeinsame abstrahieren. Jedoch bliebe solche Induktion stets ein frommer Wunsch, eine unlösbare Aufgabe. Die Beschränkung auf einen gewissen ausgewählten Kreis gäbe dann nie absolut Sicheres, die Art der Auswahl verleite, genehme Beispiele einzuschmuggeln, Unbequemes beiseite zu schieben. Da sei

doch der durch Geschichte und Urzustand gezogene Kreis greifbarer. Gewiß dieses, ja noch mehr muß gegen die abstrahierende Methode eingewandt werden. Sie besteht doch darin, daß immer weitmaschigere Siebe verwendet werden. Was da schließlich zurückbleibt, ist ganz Verschwommenes, eine Allgemeinvorstellung, die vage Ähnlichkeiten meint. Wir sind dem gegenüber gerade auf das Unvergleichbare, Charakteristische aus. Dahin kann uns die Abstraktion nie führen. (Anh. 5.)

Die Erinnerung an die Gemeinsamkeit als Dichtung bezweckte nämlich nicht die Aufzeichnung verschiedener Einzelheiten als Merkmale der Ähnlichkeit bei der Unzahl von Exemplaren, sondern das Ergraben desselben Wurzelstockes, aus dem die beiden verschiedenen Stämme sprossen. Das Wesen der Dichtung aber besteht nicht in verwandten Inhalten oder Formen, sondern vielmehr in der Gemeinsamkeit der erzeugenden Substanz, der Sprache. Wenn seit Gottfried Semper die Wissenschaft von den bildenden Künsten sich in steigendem Maße der Forschung über die Zusammenhänge der Formen mit den dabei verwendeten Mitteln und Techniken zugewandt hat (Anh. 6), so galt für die Dichtung die Sprache als so selbstverständlich, daß man lange noch in allem möglichen anderen ihr Wesen zu finden glaubte. Bald war es die Darstellung von Ideen, bald die Abschrift körperhafter oder seelischer Wirklichkeit oder Natur, die man als entscheidend proklamierte; stets jedoch übersah man, daß zu all diesen die Sprache benutzt wurde. Daß Dichtung jedoch Kunst kraft der Sprache sei, darauf kam man deswegen nicht, weil man die Eigenart der Sprache nicht erlebt hatte, weil man nur die Sprache des Alltags kannte und Dichtung höchstens als geschmückte Abart derselben, d. h. als Rhetorik ansah.

Wenn man rationalistisch die Sprache durch Übereinkunft sich entstanden denkt, dann hat man von ihrem Leben keinen Hauch verspürt. Es erstaunt die weitere Folgerung nicht, daß die Worte beliebig gewählte Chiffern, „Zeichen“ seien, auf die

man sich geeinigt habe und die man in traditioneller Nachahmung nach den gelernten Regeln der Grammatik mosaikhaft zusammensetzt. Der neueren Sprachforschung hielt diese Deutung nicht stand. Jedoch auch die andere Annahme, nämlich der Entstehung aus der Natur, schoß keineswegs ins Ziel, weil man nun sämtliche Worte als lautmalendes Abbild von der Wirklichkeit herleiten wollte. Aber es trifft weder die Theorie der Nachahmung noch des Abbildens den Sprachvorgang des Menschen unserer heutigen Bewußtseinsstufe. Denn der vom Affekt momentan erpreßte Schrei oder Ausruf, ebenso wie die hinweisende oder nachahmende von einem Schall begleitete Gebärde der Säuglinge ist eher verwandt mit Lock- und Warnlauten der Tiere, nicht aber mit der menschlichen Lautsprache. Diese will weder Dinge nachahmen noch einzig subjektive Gefühlszustände abbilden. In der Lautsprache bezeichnen die Worte nicht etwas, sondern sie bedeuten etwas; sind nicht Zeichen, sondern Symbole! Sie haben sich immer stärker von der physischen oder psychischen Gebundenheit gelöst und sind zu einem selbständigen Leben voll eigengesetzlicher Bezüglichkeit erwacht. Solange ein Eindruck sich unmittelbar in eine Gebärde umsetzte, blieb er Reflexbewegung und entlud sich darin wie beim Tier. Gemäß dem aufspeichernden und durch Beziehungsetzen verarbeitenden Bewußtsein des Menschen mündet normalerweise die Erregung nicht im direkten Ausbruch von Gebärde und unartikuliertem Affektlaut, sondern setzt sich in längere seelische Bewegung um, der Reflex wird zur Reflexion, und begleitend rundet sich der Schall zum Laut, wie Goethe schon erkannte. Nun „artikuliert" sich das Wogen der Vorstellungen zu geordneter Folge von Lauten, und damit entsteht „Sprache", die als eine stets gegliederte Entfaltung von in sich zusammenhängenden Lauten bereits Jakob Grimm erkannte. So wandelt sich die Reaktion auf einen Eindruck zu einer Aktion innerhalb des Bewußtseins, das seinen Ausdruck sich spontan schafft. Im Gegensatz zum passiv aufzeichnenden

Gedächtnis webt das Bewußtsein Fäden unendlicher Beziehungen her und hin. Dieses Spiel innerer Bewegungen aber wird nicht mechanisch durch die Sprache „reproduziert", durch festliegende Vokabeln übersetzt. Diese müßten ja dann an sich noch eine bestimmte Bedeutung haben. Nein, das Wunder der Sprache besteht gerade darin, daß diese innere Bewegung für das Bewußtsein deutlich und erkenntlich wird im Sprechen. Man kann an sich ja leicht beobachten, wie man in Erregung auch ohne ein Wort zu äußern innerlich „schimpft", mit dem Gegner streitet, ja Wortspiele selbst stellen sich manchmal ein, die eben am Wort, nicht an der bloßen Bedeutung hängen. Wir alle kennen die klärende, lösende Wirkung der Aussprache, des Besprechens unserer Nöte, bei denen nicht die Meinung des Partners, sondern rein das Sprechen über unsere Sorgen deren Linderung und Bewältigung bringt. (Anh. 7.) So entspringt das Wort nicht einer Abbildung von physischen oder psychischen Gegebenheiten, sondern der Tätigkeit des Bewußtseins unmittelbar, wenn schon auf Anregungen von dorther. Es erschafft sich unser Bewußtsein selbst bestimmte konkret-sinnliche Inhalte als Ausdruck für bestimmte Bedeutungskomplexe, es symbolisiert also sein bewegtes Leben. Die Sprache deutet, ihr Gehalt geht gänzlich in der Funktion des Bedeutens auf; sie ist nicht Abdruck gegebener Empfindungs- und Anschauungstatsachen, sondern sie schafft selbständig Sinngebung durch Einweben in den Teppich unseres Bewußtseins (Anh. 8).

Wenn die Sprache ihrem Wesen nach bereits eine produktive, spontane Tätigkeit des Geistes ausmacht, der sich zu manifestieren drängt, so sproßt aus dieser triebkräftigen Wurzel die Dichtung als Kunst. Höchste Potenzierung der schöpferischen Kraft des Sprachaktes findet hier unmittelbare Auszeugung des inneren Lebens durch Sprachwerdung. Das Dichtwerk wird also unmittelbar geboren als lebendiger Organismus, als Sprachleib. Auch hier trifft selbst die verfeinertste Theorie eines Abbildes nicht zu, als ob fertige „Erlebnisse" nachge-

zeichnet oder innere Gedanken und Vorstellungen beschrieben würden. Ganz analog dem Klären unserer Dumpfheit bei der Aussprache, entfaltet sich die seelische Spannung des Dichters zur Blüte des Gedichtes. Darum empfindet er dieses als Erlösung, Begnadung: ein Gott gab ihm sein Leid zu sagen und dadurch es aus sich herauszustellen, so daß es ihm gegenüberkommt. Durch diese Distanzierung erhebt er sich darüber, die unmittelbar drückende Last steht abgeschüttelt auf sich selbst: nur „Kummer, der nicht spricht, frißt sich nach innen, bis das Herz zerbricht" (Shakespeare). Anderes und mehr jedoch als bloßes Abreagieren eines Affektes, als Ersatz für eine Gebärde oder Handlung bedeutet der Dichterseele solche künstlerische Konfession. Mit der Niederschrift ist nicht alles vergessen, vorbei. Nein, nicht ausgeschaltet, sondern aufgehoben ruht es in dem Schrein des inneren Besitzes, verwoben in das Bild seines Lebens, einbezogen in sein geistiges Sein. Sein Bleigewicht persönlicher und momentaner Bezogenheit fiel, und das Unsterbliche stieg empor in den Reigen befreiter Geister, aus dem brauenden Dämmer seelischer Affektivität hinauf in das klare Licht des Geistes! Indem wir in dieser Weise es nacherleben, zieht uns die Dichtung auch dorthin aus unserer egoistischen Beengtheit. Das ist eben nur deswegen möglich, weil nicht das seelische Erfahrnis irgend einer empirischen Person abgebildet, sondern weil ein neues und doch wahrhaftiges Sein geschaffen wurde, das im Nachsprechen (oder -lesen) mein Inneres mitschwingen macht, mich denselben Weg zur Klärung führt, den der Dichter getragen wurde während der Sprachwerdung.

Der produzierende Dichter wie der reproduzierende Leser einen sich also zu einer Gemeinde, die sich verbunden fühlt im Geistigen, gehalten von der Unendlichkeit der Beziehungen über alle Vereinzelung der Dinge und subjektiven Erfahrnisse hinweg. Dieses Wunder geschieht kraft der Sprache, aus deren urtümlichen Schöpferkraft, die nicht weiter kausal sich auf außerhalb liegende Mächte zurückführen läßt. Nicht als bloßes Hand-

werkszeug wird Sprache hier benutzt, um irgend einen Zweck zu erreichen, etwa meine Gefühle und Gedanken anderen deutlich zu machen. Das Kunstwerk tritt nicht auf Kommando in die Erscheinung, es wird geboren, wann seine Zeit gekommen ist.

Wenn ich dagegen eigene oder fremde Niederschriften aus Zeiten stärkster seelischer Aufgewühltheit später lese, wie lassen sie mich dann meist kalt, oder interessieren mich nach irgend einer bestimmten Richtung, etwa nach der psychologischen Seite nur. Jedoch ein Zustand des Neuerlebens wie bei echter Dichtung stellt sich kaum ein. Ja man staunt, wie wenig das Gemeinte getroffen ist, erkennt, wie schwer es hält, Nichtalltägliches darzustellen. Da stören einen etwa Trivialitäten, weil das eigenartig Erlebte durch konventionelle Ausdrücke widersprechend umschrieben wurde. Ja, die Sprache ist ein schweres Material, das seiner eigenen Bewegung folgt und nicht jedermanns Ruf gehorcht! Man pflegt in solchen Fällen zu konstatieren, daß die schriftstellerische Begabung fehle. Denn während sich der Mensch des Alltags mit der Benutzung der geprägten Wendungen als Material für sein Verständigungsbedürfnis abfindet, weiß der Schriftsteller und Redner sich daraus ein gefügiges Werkzeug herzustellen. Das „Material“ wird ihm zum „Mittel“ für seine Ziele. Mit dessen Hilfe vermag er seine inneren Erlebnisse von der unvollkommenen Mitteilung des Briefes zur wohl disponierten Darstellung, seinen Willen von der schreinahen Äußerung zur streng formulierten Kundgebung zu erheben. Doch selbst die kunstvoll gebaute Rede schafft noch keine Dichtung. Noch geht die Sprache im Joch. Zieht sie auch nicht mehr mühsam den schweren Rollwagen des Alltags, schäumt sie doch unter Zügel und Sporn eines fremden Willens. Erst den Dichter trägt sie als Flügelroß ganz befreit in ihr eigenes Reich. In der Dichtung wird das Mittel zum Selbstwert, ist die Einheit von Sinn und Wort aktuell, wurde die Einkleidung zum Leib. Soweit der Leib durch sein beseeltes Leben sich von der mechanischen Materialität des Körpers unter-

scheidet, soweit rückt das Dichtwerk als organisch gewachsene Gestalt von der gemachten Tektonik des Literaturwerkes ab. Nicht Reim und Beiwort, nicht Zeitstil und Modeschema machen den Unterschied von einigen Graden der Virtuosität, sondern wurzelhaft gründet er sich in der verschiedenen Zeugungskraft der Sprache selbst. Jedes Kunstwerk entfaltet sich nach eingeborener Gesetzlichkeit zu einer Gestalt, die losgelöst von der Nabelschnur ihres Erzeugers aus eigener Kraft lebt. Diese Kraft allerdings ist Geist, und dieser eint die Mannigfaltigkeit der Werke wie der verschiedenen Künste. Aber die Leiber bauen sich aus verschiedenen Stoffen, so weit verschieden von einander wie Pflanze und Tier, Malerei und Musik, Architektur und Tanzkunst. (Anh. 9.) Daß weder die Schaubarkeit noch die Nachbildung schöner Dinge der Wirklichkeit ihr Gemeinsames charakterisieren kann, zeigen allein diese Beispiele. Vielmehr besteht die Eigenart der Künste eben in der verschiedenen Weise der Verleiblichung zur Greifbarkeit durch die Sinne.

Die Sinnenhaftigkeit der Sprache besteht jedoch nicht in der Erzeugung von Vorstellungen allein, sondern ebensosehr in ihrem Lautcharakter. Da beides aber nicht für sich isoliert steht, vielmehr beständig mit all den vielen Fäden unseres Lebens verflochten wird, so schließen sich Assoziationen verschiedenster Art an, deren Nachklang mitschwingt. Wollen wir das komplizierte Phänomen der Sprache nach seiner eigenartigen Struktur analysieren, so dürfen wir uns nicht dabei begnügen: Bedeutung, getragen von einem akustischen Symbol, das einen Gegenstand (auch einen immateriellen) meint. „Bewegungsimpulse" zeigt uns selbst das spärliche Mienen- und Gestenspiel der Nordländer, vor allem aber ist der Stimmungsduft, den jedes Wort ausströmt, nicht zu vergessen. Wie störend empfinden wir es darum, wenn der deklamierende Schauspieler jedes Wort einzeln nach seinem Stimmungsgehalt ausspricht und den Zusammenklang des Ganzen zerreißt. Allerdings ahnt er dabei instinktiv doch das Entscheidende, nur wendet er es

übertrieben und falsch an. Denn nach all dem bisher Gefundenen besteht die sprachliche Äußerung aus dem Ablauf, nie aus einem Mosaik toter, für sich dastehender Vokabeln, die es mechanisch zusammenzusetzen gilt; ganz abgesehen davon, daß manche Sprachen die Satzkomplexe noch nicht in Einzelwörter spalten. Damit erledigt sich jene wortklaubende Vortragsart, wie das Gerede von „Wortkunst". All die augenhafte Anschaulichkeit wird in der Dichtung nicht Zweck, nämlich Hinweis sein auf außenbefindliche „Realitäten", sondern sie soll der Allgemeinheit der Gefühlsbewegung, wie sie die Laute ähnlich den Tönen in der Musik hervorzubringen vermögen, ihre besondere Prägnanz und damit schärfere geistige Deutlichkeit verleihen. Der Alltag ist auf den praktischen Nutzen gestellt und braucht nur die zeigende Funktion der Sprache zu entwickeln, um den gemeinten Gegenstand mitzuteilen. Er überhört Lautsymbol und Gefühlsannex. (Anh. 10.) Der theoretisch gerichtete Wissenschaftler kultiviert die Bedeutung bis zur toten Terminologie, so gern bei weltanschaulichen Darlegungen auch die Gefühlsseite bei der Wortwahl mitspricht. Erst in der Dichtung wird alles lebendig und schöpferisch, wie in der Nacht erst das Raunen des Laubes und das Rieseln der Brunnen hörbar klingt. Nicht eine Seite wird bevorzugt, jede wirkt in freier Harmonie mit der andern zusammen. Drum wird unser ganzes Seelenleben von der wahren Dichtung ergriffen und lebendig, wird nicht nur zu Stimmungsrausch, sondern zum Geisterlebnis emporgeläutert und dankbar erkennen wir das Wunder, hervorgebracht aus der Kraft der Sprache.

Kapitel 3

Die sprachkünstlerische Wurzel von Epik und Dramatik

Die schöpferische Eigenkraft der Sprache garantiert der Dichtung ihre Eigengesetzlichkeit als Kunst, stellt sie in gleiche Reihe mit bildender und Tonkunst, eben als Kunst kraft der

Sprache. Jedoch Sprachkunst an sich existiert nirgends, nur einzelne Kunstwerke finden wir gegeben. Ist deren Zusammenschluß zu „Gattungen“ keine schematische Pedanterie nach äußerlichen Merkmalen, also bloße Hilfe für das Gedächtnis, sondern eine Gruppierung nach innerem Wesen, so muß ihnen eine zusammenfassende und gegen andere abgrenzende Struktur innewohnen. Eine besondere Gesetzmäßigkeit muß sie hervorbringen. Diese in irgend welchen stofflichen Problemkreisen, Erlebnisweisen des Verfassers oder in metrischem und rhetorischem Schmuck zu suchen, würde uns ein Abirren von dem bisher fruchtbar beschrittenen Wege zu den immanenten Gründen bedeuten. Wenn wirklich eigentümliche Gesetzlichkeit Epik und Dramatik erzeugte, so dürfte sie nichts weiter als eine Verzweigung der allgemeinen Gesetzmäßigkeit der Sprache sein; allein die sprachkünstlerische Wurzel vermag Geltungswert und Eigenreich der beiden Gattungen zu konstituieren.

Die charakteristisch epische wie dramatische Situation hatte sich uns bereits erschlossen, wir brauchen nur noch ihre Wurzel zu ergraben. Denn sprachkünstlerisch wird diese sein. Was tat der Rhapsode anders als sprechen; was tat die Mutter, als die Kinder um Märchen baten: sie erzählte! Und die Kinder, die immer wieder dasselbe hören wollen, verbesserten jede andere Wendung, offenbar weil nicht der Inhalt als Extrakt der Geschichte, sondern die Art der Darstellung sie fesselte. Bei jeder Gesellschaft kann man ja beobachten, daß nicht die Pointe einer Schnurre ihre Wirkung macht, sondern das „Wie“ des Einkleidens und daß bekannte Anekdoten nur dann langweilen, wenn sie nicht gut erzählt werden. Gibt jemand eine solche, die ihm besonders gefiel, ohne erzählerische Begabung wieder, so verpufft sie wirkungslos, erscheint langweilig oder gar anstößig. Es ist eben nur der Leitgedanke berichtet worden, anstatt daß aus ihm eine Anekdote gestaltet wurde. Im Alltag genügt es den Extrakt von einem Vorgang, einer Vorstellungsreihe zu geben, kunstlos auf den Nutzen gerichtet. Die Sach-

meinung an der Sprache herrscht vor; nur diese Seite wird gebraucht. Es genügt, wenn der andere meine Hindeutung auf den fraglichen Gegenstand versteht. Der kahle „Bericht“ läßt also den Gefühlsduft der Worte außer Betracht. Der Erzähler aber spart nicht mit Worten, um seine Hörer in Gefühlsbahnen zu bringen, die sie reibungslos zu seinem Ziel gleiten lassen, so daß die Pointe nur wirkt als Abschluß, als Auflösung der erregten Spannung. Um diese Gefühlsdisposition hervorzubringen, zog er sicherlich die Ausmalung einer Situation herbei, aus der dann der Schlußwitz auskristallisierte. Viele Lokalsagen und manches Märchen bezwecken ebenfalls solche veranschaulichende Deutung einer bekannten Tatsache, einer Bergform, eines Namens, eines Naturvorganges, und die Novelle behandelt ja meist eine entscheidende Begebenheit, vielleicht die Schicksalswende eines Lebens. Pescaras Standhaftigkeit allen Versuchen gegenüber, ihn dem König abspenstig zu machen, seine Eroberung Mailands und seinen Tod kurz danach, all das berichtet in wenigen Sätzen und im größeren Zusammenhang der Geschichte Karls V., der Historiker. Ein Dichter aber wie C. F. Meyer rückt das seelische Ringen des Feldherrn in den Mittelpunkt seiner Novelle, läßt die Charaktere zu vollem Leben erblühen und uns die innere Entscheidung des Feldherrn als ewigen Konflikt des Menschenherzens mitfühlend erleben. Das ist mehr und anderes als eine geschickte Vorbereitung auf die Lachsalve am Ende einer Schnurre, das ist Offenbarung des Menschseins und darum hat die ganze Entfaltung eigenen Sinn, ist nicht lediglich Hinleitung zum Schluß. Nicht klug disponiert, sondern innerlich entsprechend entfaltet, erblüht ein Organismus vor uns, eine Dichtung der epischen Gattung: der „Erzähler“ steigerte sich zum „Epiker“. Die Sprachwerdung hat sich nun ganz nach ihrem eingeborenen Gesetz vollzogen, eben als eigentümliche Methode. Mit ihrer Vorstufe im Alltag teilt sie die starke Bezogenheit auf Gegenstände; man berichtet stets von etwas, sei es materiell oder seelisch, der Sachverhalt wird näher beschrieben;

die hinzeigende Funktion der Sprache lebt sich darin besonders aus; es herrscht also jene Seite an ihr vor, die wir „Sachmeinung" nennen. Die Epik bleibt dabei stets Kunst, bei der das ganze Innere des Menschen lebendig schwingt, also das Gefühl weit stärker als im Alltag mitspricht. Was die Erzählung in ihrer Zweckhaftigkeit schon ausbaute, die Anschaulichkeit, die ja der Sachmeinung eng verbunden ist, auch jene Seite der Sprache pflegt die Epik, gleichviel ob wir an solch plastische Gestaltungen wie die von C. F. Meyer, Keller und Goethe denken, oder an die stark lyrischen Novellen von Storm; ja dessen Entwicklung als Epiker zeigt ihn eben in der Richtung auf die Anschauungsstärke und -fülle hin. Der Rhapsode verkörpert also treffend die sprachkünstlerische Wurzel der epischen Gattung.

Ebenso wenig wie das epische Kunstwerk ist das dramatische eine wüste Ausgeburt pathologischer Phantasten, im Raritätenkabinett der Bibliotheken verstaubend für gelegentlichen Zeitvertreib ästhetelnder Müßiggänger. Indem wir seine sprachkünstlerische Wurzel bloßlegen, erweisen wir es als methodisch reines Erzeugnis des Menschengeistes, durchwaltet von strenger Eigengesetzlichkeit. Genau wie bei der Epik finden wir es dem Alltag verwandt; denn seine Sprachform gebrauchen die Leute beständig: nämlich das Gespräch. Das Feilschen der Käufer, das Plauschen der Weiber ist stets verbunden mit Gestikulation. Wieviel braucht erst garnicht das verdeutlichende Wort, wird allein durch das Spiel der Mienen, durch eine Handbewegung, ein Achselzucken dem andern mitgeteilt. In Zeiten, die zur Pflege der Geselligkeit Muße und Begabung haben, wird das Plaudern zum Genuß, die Unterhaltung zum Spiel, zur Kunstfertigkeit. In solchem Falle wird die Sprache nicht zum einfachen Klarmachen von Sachverhalten benutzt, als konventionelle Scheidemünze von bloßem Materialwert; vielmehr wird sie gepflegt und in Ehren gehalten als blank geputztes Gefäß für hineinzulegende Inhalte. Diese entstammen dem Bereich

des Seelischen. Da will die Galanterie das Spiel der erotischen Wünsche und Lüste in buntem Ballspiel hin und zurückwerfen, da will man für Meinungen gewinnen und zu Taten verleiten. Ähnlich wie das harmlose Geschichtchen zur Rhetorik, kann die Unterhaltung zum philosophischen Dialog gesteigert werden. So wirkungsvoll diese beiden Formen sein mögen, solche Extreme machen besonders klar, daß doch noch ein fremder Zweck die Sprache zügelt und lenkt. Wird sie von der Redekunst gern prunkvoll aufgezäumt, wird sie von der Philosophie durch Scheuklappen eingeschränkt. Denn wenn die Konversation der Gesellschaft die Gesten auch zähmt, höflich und manierlich macht, Tonnuancen, Augen- und Mienenspiel geben den Andeutungen der Worte erst die rechte Würze. Neben dem Gefühlsduft, der gegenüber dem rohen Alltag nunmehr die Wortwahl stark reguliert, bleibt als das kennzeichnend Gemeinsame jene Seite der Sprache, die mit der Gestikulation in unwillkürlicher, physischer Verbindung steht: die Sprachgeste. Wie diese selbst beim reservierten Nordländer das Gespräch von der Erzählung trennt, erlebt man leicht, wenn man beides mit zugehaltenen Ohren, oder aus weiterer Entfernung beobachtet. Während man Unterhaltungen selbst in fremder Sprache ganz gut enträtseln kann, ist das bei ruhiger Erzählung nicht möglich. Im Kino langweilt eine solche Szene, die ohne Beischrift sogar unverständlich bliebe, während der Wortwechsel selbst ohne hörbare Worte uns erregt, zumal wenn er auf wenige kurze Etappen zusammengedrängt ist. Kann die Sprache nun frei von allem praktischen Nutzen und einzelseelischen Zweck zu eigener Gestalt sich entfalten, so erzeugt sie den dramatischen Dialog.

Bereits die einfachste Beobachtung des Alltags belehrt uns darüber, daß in der Zweistimmigkeit das Wesen des Gespräches beruht. Denn sind Leute sich so durchaus bekannt, daß einer von des andern Meinung und Antwort vorher weiß, so pflegen sie kein Gespräch mehr über diesen Gegenstand. Das kann sich,

wie Strindberg uns vorzuführen nicht müde wird, bis zum Unerträglichen der Langeweile und des Ekels steigern. Aus diesem Bedürfnis nach Anregung, nach Fühlungnahme mit der andern Seele, ist ja die Unterhaltung geboren. Jeder aber hat dabei immer wieder erlebt, daß man sich am besten zu zweit, am schlechtesten zu dritt unterhält. Nehmen mehrere daran teil, so ist das zwar mit äußeren Schwierigkeiten, wie etwa erschwertem Verstehen verknüpft, aber leichter dadurch, daß nicht alle gleichzeitig sprechen, sich vielmehr rasch gleichdenkende Gruppen bilden, die zugleich eine innerlich beteiligte Hörerschaft stellen. Drei verschiedene gegnerische Standpunkte lassen sich aber überhaupt nicht gleichzeitig ausfechten; abwechselnd werden sie sich so zusammenschließen, daß immer nur zwei Parteien sich gegenüberstehen, ähnlich wie auch die Resultante sich jeweils nur zwischen zwei, nie drei Kräften feststellen läßt und bei einer Vielzahl immer durch weitere Kombination nach demselben Prinzip allmählich errechnet werden muß. So fällt eben auch die Anwesenheit des Dritten besonders störend dann auf, wenn er mit eingreifend den naturgegebenen Rhythmus unterbricht. Die Polarität ist also der Sprachform des Dialoges wurzelhaft zugehörig, zum Spruch gehört der Widerspruch. Von der Lauthaftigkeit der Sprache wird demnach diejenige Eigenschaft besonders zur Geltung kommen, die dem antithetischen Grundgefühl am meisten entspricht, nämlich der Rhythmus. Verdeutlichte die vorherrschende Sachmeinung der Epik die hinzutretende Anschaulichkeit als Gefühlsmoment, so bei der Dramatik die geregelte Wiederkehr starker Akzente die emotionale Geladenheit der gegeneinander wirkenden beiden Gesprächsführer.

Die Entstehungsgeschichte des Dramas liefert sozusagen das Experiment auf die Richtigkeit unserer Deutung. Die Entwicklung begann, als der Gott sich dem Chore nicht mehr voran, sondern entgegenstellte. Im Gespräch mußte einer für den andern das Wort nehmen; der Chorführer wurde also durch die

2*

immanente Eigenart dieser Sprachform zum zweiten Schauspieler. Daß man die größten Kunstwerke mit diesem beschränkten Apparat zur Wirkung brachte, leuchtet nun ein, denn der dritte Schauspieler war nur eine Entlastung in der Arbeit, keine eigentlich neue Etappe. Das Verschwinden des Chores enthüllt sich dagegen als natürliche Weiterentwicklung. Endlich wird die ganze urtümliche Gradwüchsigkeit der griechischen Tragödie noch einmal deutlich in dem Metrum, das man der ionischen Spruchdichtung entnahm. Kein lyrisches Melos reicher Strophenformen, sondern das wenig wandelbare, harte Klopfen des energisch schreitenden Hexameters durchhallt die Dialoge!

Sollte nicht etwa eben das Auftreten von Schauspielern unsere Aufstellung als Trugschluß entlarven? Allerdings war weder in der Unterredung des Alltags noch in der gepflegten Unterhaltung vom Schauspieler die Rede, so daß die Brandmarkung des Dramas als eine After- und Mischkunst gerechtfertigt erscheint, zum mindesten das „Lesedrama" als einzig poetisch dem gemimten Theaterstück gegenüberträte. Auch die Entwicklung von der griechischen Tragödie zum bürgerlichen Gesellschafts- und Konversationsstück und weiter zu den Seelenanalysen des Kammerspieles, etwa Strindbergs und Ibsens scheinen die These zu bestätigen, daß der Schauspieler nur die reine Seelenhaftigkeit prostituiere, sie durch seine Mimik verirdische und verfälsche.

Ist ein geselliges Beisammensein durch einen oder gar durch zwei begabte Causeure beehrt, so wird ihr Gespräch rasch beherrschend werden und die anderen zum Chor oder zu bloßer Zuhörerschaft herabdrücken. Schon der taktvoll lauschende Dritte des Gespräches bildet also die Keimzelle des Publikums. Bemächtigt sich nun der allgemeine Trieb des Menschen zur Nachahmung, auch Nachäffung des lieben Nächsten der Situation der Unterredung, so muß er sich damit auch an deren Sprachgeste binden. Was nun entsteht, könnte man ein „Stück"

nennen, wie es etwa die commedia dell'arte oder die meisten Fastnachtspiele geben. Der Mime herrscht unumschränkt, ohne jeden literarischen Anstrich. Die Naturhaftigkeit der Kinder, die „Räuber und Prinzessin" oder „Vater und Mutter" spielen, ist nunmehr dem Einzelzwecke, nämlich der Belohnung mit Geld und Beifall gewichen: zur Schau für das Publikum zu mimen. Erhebt sich der Schauspieler zum Dienst am Geist, wird er mit Leib und Seele Erscheinung des Geistes, so kann er auch Träger des Dramas werden. Denn wie am Gespräch nur zwei aktiv teilnehmen können, wird er für die stumm bleibenden, aber innerlich Anteilnehmenden repräsentativ. Es ist demnach die Spaltung in sprechende Vorführer, in Schauspieler, und in nur innerlich Teilhabende, in Zuschauerschaft, immanent und gleichzeitig gegeben. Ob dabei die Spieler aus ihrer Tätigkeit einen Gelderwerb machen, oder aus Liebhaberei agieren, bleibt also ohne Bedeutung. Die Transparenz des Geistes, nicht durch, sondern kraft seines Leibes, macht die eigentlichste Begabung des Schauspielers aus: sie weiht ihn zum Vertreter und Repräsentanten der Zuschauer, ja der Menschheit schlechthin. Durch ihn erst wird das Drama als eine eigentümliche Sprachgestalt Wirklichkeit und Erlebnis für die Gemeinschaft der Zuschauenden. Beide bedienen sich, der eine darstellend, der andere aufnehmend eben jener besonderen Form der Sprachwerdung des Geistes, die in der Sprachgebärde sich gründet. Mithin ist die Mimik des Schauspielers keine fremdartige und fälschende Zutat. Denn die Pantomime muß das Wort durch eine übertriebene Gebärdensprache, den Taubstummen ähnlich, ersetzen. Trotzdem vermag man damit nur primitive, nie zartere Seelendeutungen wiederzugeben, denn mit dem Verlust der Sprache ist ihr auch das feinere Mienen- und Gebärdenspiel versagt. Jeder, der an einem Lesekränzchen teilnahm, hat ja bei dem Vorlesen eines Dramas mit verteilten Rollen empfunden, wie halb solch Tun bleibt und wie unbefriedigt es schließlich läßt. Welche Hemmung bedeutet es, den Text ab-

lesen zu müssen, wie Zentnerlast fesselt einen das Buch, und je mehr innere Ergriffenheit durchbricht, reißt es uns vom Stuhle empor. Da merkt man, daß ein „Lesedrama" ein abwegiges lyrisches Gedicht ist. Sprechen und agieren gehören untrennbar zusammen im Drama! Wenn allein der Körper als Ausdrucksmittel benutzt werden soll, würde das zur Tanzkunst führen, einer echten und wirklichen Kunst, wie sie Labans Erkenntnis und Mary Wigmans Tat wieder erweckt haben. Der Schauspieler gestaltet also nicht mit Mimik, sondern aus der Sprache; jedoch eben aus der dramatischenSprache, die derWurzel der Sprachgeste entwächst. Diese Art der Spracherzeugung gelingt nicht mit dem Kehlkopf, sondern nur mit dem gesamten Menschen, als leiblich-seelischer Einheit. Es nützt nichts, wenn wir von anderem Standpunkt aus, nämlich naturwissenschaftlich, dieses künstlerische Element „Schauspieler" noch weiter zerlegen wollen, in bewegten Körper und sprechenden Mund, denn das eigentümliche Bindungs- und Mischungsverhältnis lasse ich dabei außer acht. Das Resultat wäre ähnlich nichtssagend, als wenn ich Schwefelsäure erfassen wollte durch die Angabe, daß Schwefel und Sauerstoff darinnen stecken.

Es ist mithin klar, daß der Schauspieler keine von außen hergeholte Zutat zum Drama bedeutet, sondern wurzelhaft zur Verwirklichung des Dramas gehört. Alle Bühnenkunst jedoch wird stets nur helfend, akzessorisch bleiben, nützlich, soweit sie die Verleiblichung durch den Menschen sinnvoll unterstützt. (Anh. 11.) Zugleich fließt uns daraus die Einsicht, daß nicht die Fülle schauspielerischer Vorschriften durch den Verfasser dessen dramatischer Veranlagung proportional geht. Mögen sie nicht etwa episierende Beschreibung, sondern wirkliche schauspielerische Erlebnisse darstellen, so würden sie dennoch das unmittelbare Schaffen aus eigenem Nachleben einengen. Die Unendlichkeit des Nachschaffens aber macht gerade die Eigenart des Schauspielkünstlers aus. N a c h schöpferisch allerdings ist seine Tätigkeit, denn das Wesentliche, die Grundlinien

sind in dem dramatischen Sprachkunstwerk festgelegt. Daß übrigens auch der lebendige Erzähler seinen Vortrag unwillkürlich durch Gesten begleiten wird, rückt ihn nicht in die Nähe des Schauspielers, sondern erst recht von diesem ab. Denn weil nur dieselbe eine Person vor uns spricht, werden die Gebärden sich gleichbleiben und nur erläutern, malen, während die Dualität des Gespräches sie zur charakteristischen Ausdrucksgeste erhebt.

Kapitel 4

Die dramatische und die epische Illusion und Spannung

Der Schauspieler ist also kein von außen her hinzukommender Rezitator des Dramentextes, nein, dem Sprachleib des dramatischen Kunstwerkes sind Schauspieler immanent. Sonst hätte es schon eher einen Schein des Rechtes, sein Tun der Simulation beizurechnen. Denn der Simulant will und weiß, daß er etwas vortäuscht; das soll also echt wirken, doch Unechtheit bleibt sein Kainsmal. Der Nachäffende simuliert nicht, will ja nicht für echt gelten, findet Freude und Beifall gerade auf Grund des Zwiespaltes von Sein und Schein. Auch der Clown mit seinen Gebärden und Reden spielt und zwar recht eigentlich mit seinem Publikum. Über seine Taschenspielerei würden wir uns nie irgendwelche „Illusion“ machen, seinen Charakter als Mensch seinen Faxen gleichsetzen. Aber auch in der Posse haben wir keine Illusion. Wir lassen uns nicht weißmachen, daß Personen und Haltung „wirklich“ sind. Uns interessiert es, die bürgerlichen Namen der Spieler zu kennen, diese durch ihre Masken hindurch wiederzuerkennen. Der Mime spielt in dem Stück, nicht mehr direkt zum Publikum hin, aber doch um dessen Vergnügen und Beifall. Wenn es ihn so recht gepackt hat, dann spielt er auch m i t seiner Rolle, eben

in der Freude seines Könnens; und wir freuen uns seiner Geschicklichkeit. Während der gelungenen Aufführung eines echten Dramas aber verspürt man keinen Trieb, die Namen der Schauspieler zu erfahren. Denn da sind es garnicht maskierte Mimen, sondern unmittelbar aus ihrem Kern heraus lebende Gestalten stehen einander gegenüber. Seelische Bewegung wird nicht nur Wort, sondern Leib, ganzer Mensch im Gegensatz zur Marionette. (Anh. 12.) Trotzdem simuliert er nicht, er will uns nicht jemand anderes vortäuschen: er ist. Jedoch stellt er nicht sein empirisches Ich, sein persönliches Seelenleben vor uns zur Schau; das enthüllen wäre Prostitution. Er schafft ein Kunstwerk, nämlich lebendige Innerlichkeit sinnenhaft gemacht in einem Material. Dieses ist nicht sein Mund, der spricht, noch sein Körper, der sich beugt, sondern das Ganze seines Leibes, seiner Menschengestalt, seines Menschentums. Die im Text niedergelegte Sprachwerdung wird von ihm empfangen und als lebendiger Mensch wiedergeboren: das Wort wird Fleisch. Er lebt die betreffende Gestalt der Dichtung nicht nur vor, er leibt sie dar. Entsprechend der Leistung auf der Bühne ändert sich das Verhältnis des Publikums zu ihr: Hatten sie bei dem bloßen Stück, etwa der Posse, Spaß an der Gewandtheit des Mimen und bestaunten klatschend Einzelheiten seines Tuns, so verharren sie nun vor der Leistung des Schauspielkünstlers in seltsamem Bann. Die Distanz zur Bühne scheint geschwunden, die Isolierung von den übrigen Zuschauern gewichen. Eine Einheit verbindet diese zum Massenich „Publikum“, eine Gemeinschaft schließt dieses auch mit den Schauspielern zusammen. Die gemeinsame Schau, produktiv beim Spieler, reproduktiv beim Zuschauer, hebt alle in eine neue Welt, gibt ihnen eine neue Einstellung. Das kleinlich Egoistische sinkt zusammen, und aus seinem Schlummer hebt das reinere Selbst den Kopf: jenes Fünklein beginnt aufzustrahlen, das Meister Eckhart schon in unserm Kerne fand. Das gemeinsame Ahnen des Göttlichen schließt eine Gemeinde zusammen,

vermittelt durch das Erleben des Kunstwerkes. Diesen Zustand bezeichnet der Ausdruck „Illusion". Weil sie beide Teile umfaßt, Schauspieler und Publikum, hat dabei von Täuschung zu reden keinen Sinn.

Nun wäre es arg gefehlt, wollte man daraus folgern, daß als Extrem der dramatischen Illusion das Eingreifen vom Zuschauer in die Handlung zu gelten habe. Jedes Schimpfwort auf den Intriganten, jede Warnung an den Helden wirkt lächerlich und stört die Illusion: das Tageslicht läßt alles zu Schemen erbleichen. Solchem Tun fehlt die ästhetische Einstellung, die nicht etwa fordert, daß man sich „täuschen" lassen will, sondern die jede egoistisch begehrende Einstellung des Alltags ausschaltet zugunsten williger Hingabe, so daß wir mitfühlen und zwar nicht nur mit einer einzelnen Lieblingsgestalt. Würden wir uns auf sie allein festlegen, müßten wir ihr wie einem Freunde in der Not beispringen. Aber in allen Gestalten stecken wir mit drin, wie auch nicht ein Schauspieler allein da ist, sondern das Drama eben aus dem Gegeneinander mehrerer besteht. Darum leben wir bei rechter dramatischer Illusion in allen Gestalten des Dramas mit; ja noch mehr, wir sind dem sie Treibenden, dieser Bewegungsart von Leben überhaupt, direkt verbunden. Deshalb stört solche handgreifliche Einmischung einzelner Zuschauer die Illusion, zumal dabei auch diese Erregten sich aus der Gemeinschaft mit uns als Publikum trennen. Wir sehen daran, daß die „ästhetische" Einstellung egoismusfreier Hingabe die Voraussetzung schafft für das Eintreten der dramatischen Illusion. Wird diese wirklich aktuell, so ist das Begnadung, die sich nicht durch die Absicht eines Faktors erzwingen läßt, sodern bei der alle tätig beteiligt sind, so daß jene Einstellung erhoben wird zu Gemeinsamkeit, zur Wechselverbundenheit zwischen Publikum, Schauspieler und Kunstwerk im Dienst am Geist.

Der Schauspieler ist dabei kein Maskenträger, der sich zudrängt, nicht Sprechmaschine oder Agent des Dichters, kein

Vermittler, der etwas aufschwätzt, sondern Mittler zwischen den Menschen, ihrer Lebenspein und Seelenangst ,und dem Göttlichen, das Sinn und Sonne allen spendet. Als Mittler tritt er an die Stelle des Dichters, der als einzelner nicht sein Drama zu greifbarem Dasein, zum „Ereignis" werden lassen kann. Aber auch nicht als Mittel darf der Poet ihn seinen Herrenlaunen versklaven, er gehorcht allein den Gesetzen der Kunst, die über beiden steht. Ebenso lächerlich wie der über die Rampe schreiende Bauerntölpel wirkt der Dichter, der aus den Kulissen springt und mitredet. Der Schauspieler allein hat Macht und Kraft, die Vision des Dramatikers leibhaftig werden zu lassen. Er zieht den Kreis um uns, daß der Alltag entweicht, aber in schweigendem Mitfühlen müssen wir uns bescheiden. Nur er darf die magischen Worte sprechen, daß Göttliches Fleisch wird und Blut, für uns, deren Sache er führt. So wird uns Teilhabe an dem Geist Kraft der Offenbarung dieses Mittlers. —

Wie steht es nun mit dem Rhapsoden? Im Gegensatz zur Leibhaftigkeit des Schauspielers ließe Goethe ihn am liebsten hinter einem Vorhang reden. Damit soll nicht allein die Nebensächlichkeit etwaiger Gesten betont werden, sondern er will ihn aller empirischen Sonderheit entkleiden, so daß man gleichsam die Musen selbst sprechen höre. Er meint wohl dasselbe wie das oft verwandte Schlagwort der „Objektivität". Denn wenn Spielhagen (Anh. 13) gegen romantische Willkür, unsere Klassiker gegen rationalistische Klugschnackerei solche Forderung erheben, so meinen sie das Hineinreden des empirischen Autors. Das bedeutet natürlich dieselbe Störung, als wenn der Verfasser im Frack unter seine bunten Gestalten aus der Kulisse tritt und sie wegen Eintritt der Polizeistunde nach Hause schickt. Solchem Hineinplatzen empirischer Subjektivität wehrt der Rhapsode als Hüter der Schwelle zum Tempel der Kunst.

Wieder etwas gänzlich anderes versteht man unter Objektivität, wenn man in Übersteigerung jener Abwehrhaltung die positive Forderung aufstellt, daß die Naturwirklichkeit als ein-

zige und eigentliche „objektive“ Gegebenheit zu kopieren sei. Die Illusion besteht danach in der möglichsten Gleichheit mit der Natur. Warum man sich noch abquält, eine Kunst zu schaffen, die wieder die Tendenz hat, die Natur zu sein, wo doch eingestandenermaßen die Mittel dazu dies nur ganz unvollkommen erlauben, läßt sich nicht einsehen, nur gläubig hinnehmen! Als Holz und Schlaf (Anh. 14) solche konsequent naturalistische Epik versuchten, unterschied sich etwa ihr „Papa Hamlet“ nicht mehr merklich von der „Familie Seelicke“, ihrem naturalistischen Musterdrama. Jenes wurde keine Novelle, dieses kein Drama, beide nur minutiöser Bericht; man blieb als Reporter außerhalb der Sphäre der Kunst und ihrer Möglichkeiten. So sehr sich der Autor auch müht, seinen subjektiven Anteil an seinen Personen und ihrem Geschick zu verbergen und direkte Rede bevorzugt, vom Erzählen kommt er nicht los: denn da ihm Schauspieler fehlen, muß er alle Gesten und Bewegungen beim Sprechen entweder weglassen oder beschreiben; von Bewegungen und Handlung und allem Räumlichen zu schweigen. Ja seine Auffassung des Ganzen, sowie seine instinktive Stellung zu den wichtigen Personen kann er nie ganz unter kühler Unparteilichkeit verbergen: er wird, wenn auch unabsichtlich, wie Homer oder unsere mittelhochdeutschen Epiker allein schon durch die Wahl der Beiwörter seinen Gefühlsanteil verraten. Das eben teilt er mit der Vorstufe des Alltags, mit dem Berichterstatter, der ja nur erzählen kann, was oder wie eben er es gesehen oder gehört. Dies läßt sich nun einmal von der Eigenart des Erzählens schlechterdings nimmer trennen: Einstellung und Überzeugung, Weltanschauung und Lebensgefühl des schöpferischen Erzählers fließt stets mit ein. Daß durch seine Brille er Leben und Treiben der Welt sieht, eben dieses unterscheidet sein Produkt von dem des Historikers, der die Vergangenheit so geben möchte, wie sie „wirklich“ und wahrhaftig war. Wir wollen hier nicht unterscheiden, wer „Recht“ hat, diese beiden oder die unmittelbare Wirklich-

keit selbst. Nur das mag zur Erwägung gestellt werden, ob nicht auch die Tat des Historikers dasselbe bedeutet, nämlich keine Abschrift des unüberblickbaren Chaos von „Wirklichkeit“, sondern eine geistige Formung, eine Zusammenschau von einem bestimmten Gesichtspunkt aus, eine schöpferische Sinndeutung. Jedenfalls macht das stets die Leistung des Erzählers aus, dessen Eckfenster seinen Ausschnitt aus dem Leben begrenzt und rahmt. Dabei ist keineswegs unumgänglich notwendig, daß der Rahmen uns noch genau beschrieben wird, wie in der „Rahmenerzählung“. Schon die Festlegung auf einen Erzählermund gewährt Einheitlichkeit und Übersichtlichkeit des Produktes. Zugleich liegt darin allerdings auch eine Bindung, denn der Erzähler darf nicht unvermittelt an ein anderes Fenster springen mit ganz verschiedener Aussicht. Mit der veränderten Perspektive würde sich dann die ganze Lagerung verschieben. Zum mindesten muß er uns erst deutlich den Wechsel seines Standortes kundtun. Er muß also selbst zu uns sprechen, denn er bleibt das, was uns der Anfang des „Vater Goriot“ schon zeigte, der Führer. Wenn er nun doch unsern Blick lenkt, warum sollte er uns denn nicht auch auf manches direkt aufmerksam machen? Aber es muß eben alles, was er deutend dazu sagt, von diesem Standpunkt aus geschehen, dann behält es den Zusammenhang, die innere Zugehörigkeit. Nur wenn plötzlich von wo anders her, sei es auch über uns, eine Stimme dazwischenruft, stört es die innerliche Geschlossenheit, zerreißt es die Illusion. Darin liegt also gerade die Eigenart der epischen Illusion, daß wir vermeinten, wir sähen und erlebten das alles selbst mit unseren Augen, was doch eigentlich nur des Erzählers Vision ist. Leibhaftig steht alles vor uns, so greifbar und lebenswarm, wie die Menschen auf der Bühne. Und dies allein ist der berechtigte Sinn der vieldeutigen und mißverstandenen Forderung der Objektivität.

Dennoch sahen wir kein Theater, sondern es war der Zauberspiegel, den der Epiker uns vorhielt. Sein Auge war die

Linse, die das Wandelbild auf die Leinwand wirft. Aber der Rhapsode ist ja nicht totes Glas, sondern voller Mensch, der mit seiner ganzen Menschlichkeit formt, wahrnimmt und erlebt. Der Berichterstatter notiert nur äußere Sichtbarkeiten, der Epiker formt innere Schau. Je bedeutender er als Persönlichkeit ist, desto stärker wird diese mitwirken, — wenn auch nicht dazwischenreden — desto mehr wird die äußere Beleuchtung einer innerlichen Durchleuchtung weichen, eben erhellt durch seine Kraft. Dennoch ist der Rhapsode nicht identisch mit dem empirischen Verfasser, der allerhand Einfälle, Wissen, Meinungen hineinstopft. (Anh. 15.) Als der Ergriffene wird er Sprachrohr der Gottheit: Seher. Aber wie dem Gotte gehört er uns, den Aufnehmenden, für die ja das Göttliche sich offenbaren will. Als echt künstlerische Illusion schließt sich demnach auch im Epischen der magische Kreis, ohne den das Geistige sich nicht manifestieren will und kann. Der Rhapsode wird zum Mystagogen, der uns die entschleierten Bilder deutet, unsern Blick lenkt. Er lehrt uns die rechte Schau, die verstehende, der sich das Weltwirrwesen zum geschlossenen Kosmos organisiert. Immer aber besteht die Eigenart der spezifisch epischen Illusion in der Tatsache, daß wir schauen, so innig wir auch anteilnehmen, so greifbar die Bilder sind. Sie rücken gleichsam in die Tiefe des Raumes, wir bleiben ihnen gegenüber, während wir im Drama mitten innen standen, in all den Gestalten und ihrem Handeln drinsteckten. Der Rhapsode aber wird uns geweiht als der Mittler, ohne den Mensch und Gott ewig getrennt bleiben, als der Hüter des Bereiches epischer Kunst, der die epische Illusion ermöglicht, wenn wir mit reiner Seele in ästhetischer Aufgeschlossenheit nahen.

Prächtig veranschaulicht Goethe den Rhapsoden als einen weisen Mann, der in Besonnenheit das Geschehene übersieht, wie wir ja auch gern an die legendäre Gestalt des greisen Homer, den alten Goethe oder Milton denken. Durch ehrwürdiges Alter scheint er schon dem Göttlichen näher, ein „höheres Wesen".

Dem entspricht die *Wirkung*, die von ihm ausgeht: sie ist beruhigend. Voll Liebe schaut er das Gewimmel der Menschen behaglich verweilend an. Seine *Überschau* überträgt er auf uns: unsere Seele weitet sich, er erhebt uns: *Gelassenheit* heißt sein Geschenk. — Da wir beim Drama nicht in einer einzelnen Gestalt stecken, sondern das Gegeneinander der Schauspieler erleben, in jedem von ihnen schwingend, so werden wir durchschüttelt, *erschüttert*. Das harte Land unserer Seele wird aufgepflügt, die Schollen beiseite geworfen, damit fruchtbarer Grund sich öffnet. *Einblick* in Menschenwesen und Lebensschicksal führt uns zu unserm Selbst als dem Quell der Kraft, aus dem wiedergeboren nach allem Zerbrechen und Versagen der Mensch hervorgeht. Die Gewißheit, daß unter allen Geschöpfen der Mensch doch das Gewaltigste ist, vertieft unser Seelenleben, schenkt uns heroische *Gehobenheit*.

Entsprechend verschieden finden wir die Art von *Spannung*, in die das epische oder dramatische Kunstwerk versetzt, den Dichter bei Empfängnis und Geburt, den Schauspieler bei der Darstellung, das Publikum beim Erleben. Goethe betont bereits, daß der Erzähler gleichmäßig das Interesse verteilen wird. Einmal muß ja die Teilnahme des Aufnehmenden wach erhalten bleiben, dann aber muß ihm deutlich alles gezeigt werden, da er nicht selbsttätig wie vom Zuschauerraum aus mancherlei zugleich mit einem Blick erfassen kann. So wird die Spannung wohl stark sein, aber gleichmäßiger schwingen. Mit Ruhe und Behaglichkeit muß das epische Kunstwerk angehört werden, so verschieden auch der Lebenspuls der Jahrhunderte und Nationen schlagen mag. Verweilendes Betrachten ermöglicht uns gerade die einsame Lektüre des Buches. Man kann zurückblättern und beliebig absetzen und nachdenken. Unsere Assoziationen drängen sich nicht störend zwischen uns und den Gegenstand: vielmehr strahlt er aus und wir sehen manches dunkle Tal unseres Lebens erhellt. Unsere Einbildungskraft ebt viel selbständiger mit: ihr bleibt Muße, Sonderwege während

der Lektüre zu gehen. Da rückt sich in uns manch Verschobenes und Verschrobenes zurecht. So machen wir uns wieder nicht den Inhalt des Romanes als solchen zu eigen, sondern das leuchtende Auge des Erzählers strahlt uns lösend und erlösend in die Seele. Wir leben nicht direkt mit wie im Drama, wir erleben nach! Dadurch mildert sich einerseits alles Jähe und Schaurige, andererseits hebt sich das Einfache, das wir sonst übersehen hätten, und bekommt Glanz durch seinen liebevollen Blick. Nachdenkliche Beschaulichkeit gibt der epischen Spannung ihre charakteristische Färbung. Wir mögen sie vielleicht produktiver finden, weil wir nicht so an den Fortgang der Begebenheiten gefesselt sind, wie beim Drama. Dafür ist die Spannung dort weit intensiver. Das Epos strahlt Licht aus, sendet es rings umher, das des Dramas strömt in unsere Seele wie in einen Brennpunkt zusammen. Affektvoll unruhige Erwartung, nicht das Vergnügen ruhigen Anschauens spannt immer wieder und immer mehr unsere Seele an. Die Phantasie wird in starken rhythmischen Stößen getrieben auf ganz festen Bahnen; schweift sie ab, so sitzt sie wie der abgeworfene Reiter im Graben, die Handlung stürmt rastlos weiter ihrem Ziele zu. Auf die Kette der Begebenheiten, wo ein Glied das andere mit unabweislicher Konsequenz nach sich zieht bis zum schließlichen Ende, richtet sich das Interesse beim Drama, gleichsam pfeilhaft gradlinig. Bei der Erzählung dagegen haftet es an den einzelnen Stationen um ihrer selbst willen; weniger das Ziel als der Weg fesselt, die Schritte des Weges. Die Volkssage pflegt im ersten Satz getreulich gleich Sinn und Ziel anzugeben. Aber auch den naiven Romanleser sieht man häufig, bald nachdem er die ersten Kapitel gelesen, den Schluß nachschlagen. Diese Neugier ist berechtigt: er wünscht die Richtigkeit seiner Einstellung bestätigt, da ihn ohne Kompaß Unruhe zum Ziele hetzen würde, ihm kaum Muße zum Genuß des Weges ließe. Deswegen empört sich sein unverbildetes Gefühl auch gegen einen unvorhergesehenen Ab-

schluß als einen Widerspruch. Er muß also Vertrauen zum Rhapsoden als dem Wissenden haben, der ihn sicher zur rechten Erkenntnis führt. So drängt also die innere Haltung als Erzähler den Dichter der „Ilias“ und „Odysse“ in gleicher Weise wie den des „Nibelungenliedes“ zu dem bekannten Vorspruch; es entspringt innerer Ergriffenheit, wenn nicht allein der Held genannt wird, sondern das Grundgefühl gleichsam als Leitmotiv aufklingt; dem Gefühl innerer Verpflichtung entstammt die Andeutung des Hauptproblemes, sei sie knapp wie in Gottfrieds von Straßburg „Tristan“ oder grübelnd metaphysisch wie im „Parcival“ Wolframs von Eschenbach. Alles dies vom Heroischen ins Bürgerliche umstilisiert finden wie ja auch auf den Anfangsseiten von Balzacs „Vater Goriot“.

Kapitel 5

Die epische und die dramatische Struktur

Weil Erzählung nur von Abgeschlossenem möglich ist, wird die Rolle der Zeit in ihr eine gänzlich andere sein als im Drama. Diese Verschiedenartigkeit der Darstellungsmethode erzeugt also aus eigener Notwendigkeit ganz andere Prinzipien des Baues, der Anordnung und Durchführung, gibt den epischen und dramatischen Produkten eine ganz verschiedene Struktur.

Denn für das Drama ist es offensichtlich, daß der zeitliche Ablauf den Aufbau energisch beeinflußt. Je nach der Mode hat man es wegen dieser Naturnähe getadelt oder gelobt, vom Epiker gar dieselbe Anordnung verlangt. Unbeirrt um diese Dogmen fragen wir, was aus der immanenten Gesetzlichkeit der Gattung, aus dem Wesen, über Stellung und Rücksichtnahme zur empirischen Uhrzeit der Wirklichkeit folgt.

Am meisten fällt die Selbständigkeit des Epikers zu ihr auf. Der „Vater Goriot“ brachte die Schilderung der elenden Stube

im Augenblick des Einsetzens der Handlung im Jahre 1819. Aber rasch griff die Erzählung zurück und zeigte, wie der Alte vom vornehmen Stockwerk, in das er vor drei Jahren gezogen war, herabsank Jahr für Jahr, bis er in jener elenden Kammer landete. Wenn die Handlung nun auch etwa ein Jahr lang sich weiter vorwärts spinnt, so haben die ersten fünf Kapitel doch nur den Zweck, seine Vorgeschichte stückweise aufzuhellen, sowohl innerlich wie äußerlich, die erst im 5. Kapitel zusammenhängend berichtet wird. Über ein Drittel des Gesamtumfangs wird dazu gebraucht! Noch deutlicher zeigt die Odysee solche Komposition, die doch im Drama schlechterdings unmöglich ist. Im Unterschied zur Lebensbeschreibung wird der Epiker uns gleich einen Blick ins Leben tun, also eine konkrete Situation schauen lassen, sie dann erst deuten und in Beziehung setzen, unsere Aufmerksamkeit gleichsam auf dahinter liegende Dinge lenken. Das ist nicht allein für den Anfang, sondern immer wieder möglich. Bezeichnen wir die Hauptabschnitte der Handlung in Otto Ludwigs „Zwischen Himmel und Erde" von a—e, so folgen sich in der Anordnung der Erzählung e, b, a, b, c, e, d. Aber nicht allein werden Kapitel in dieser Weise gegeneinander abgestuft, sondern innerhalb derselben in längeren oder kürzeren Abschnitten, ja selbst in wenigen Sätzen geschieht solch Wechsel von Vergangenheit als der Gegenwart des Erzählten und Vorvergangenheit als Präteritum davon. Außerdem aber spricht der Erzähler noch (Anh. 16), indem er die Fäden zwischen beiden spinnt, von sich aus allgemein erläutert und erweitert. Ebenso darf er auch auf Künftiges, auf noch genauer zu Beschauendes vorgreifend hinweisen.

Die Flüchtigkeit, mit der man heute zu lesen pflegt, läßt uns solche Unterschiedlichkeiten des Tempus in der Darstellung übersehen, offenbar weil wir den Sachverhalt ohne Schwierigkeit richtig verstehen. Es ist eben durch die erzählende Form alles in die Ferne gerückt, auf die sich auch eine zusammenfassende und ergänzende, also direkte Aussage des Rhapsoden bezieht.

Daß nichts aus dieser Welt herausfallen kann, dafür sorgt die unvermeidliche Gegenwart des Erzählers. Das stete Vorwärtstakten der Uhr gilt also nicht für seine Anordnung, die zwar nicht willkürlich aber nach rein innerlichen, künstlerischen Gesetzen erfolgt.

Wie anders die Dinge im Drama liegen, beleuchtet schlagend die Forderung möglichster Übereinstimmung von der für die Handlung verbrauchten Zeit mit der Uhr in der Hand des Kritikers. Läßt die tatsächliche Erfahrung solch Verlangen als übertrieben erscheinen, so weist die Illusion ein derartiges Hineinwerfen der Wirklichkeit als vermessen ab. Dies allerdings ist richtig, daß aus der Eigenart der dramatischen Darstellungsweise sich eine andere Anordnung der Abschnitte ergibt. Da ja die Schauspieler direkt vor unseren Augen agieren, ist die Bewegung stark vorwärtstreibend: Moment schließt sich an Moment. Muß gelegentlich etwas Vorausgesetztes nachgeholt werden, so muß das anders geschehen als mit langem Bericht. Denn sowenig dieser beim Epos stört, ebensosehr langweilt er im Drama, ja es kann bis zur Störung der Illusion kommen, weil man den Dichter an solchen Stellen dazwischen reden hört. Zwischen den Akten liegende Pausen brauchen uns nicht zu stören, noch durch Bericht nachgetragen zu werden. Auch der Epiker konnte ja auslassen und eben diese Freiheit zeigt deutlich, daß beide Gattungen keineswegs dem Chronometer der Wirklichkeit verpflichtet sind. Sie wählen, greifen heraus, wie ja schon das Kino, nach eigenen Gesetzen.

Was vielmehr die Komposition gestaltet, ist nicht der Gleichtakt der Uhr, sondern der eingeborene Rhythmus. Die dramatische Sprachwurzel erzeugt die Gesprächsform, den Dialog der beiden Schauspieler, antithetische Dialektik. Spruch und Widerspruch macht die Art der Sprachbewegung aus, während die Richtung der Entfaltung pfeilhaft vorwärtstreibt, dem Schluß als Lösung und Erlösung entgegen. Da ein längerer Weg stets durchlaufen werden muß, wird nicht der einfache

Spannungsbogen die Bewegung verbildlichen, sondern die einzelnen Glieder werden wieder im antithetischen Verhältnis zueinander stehen. Weil außerdem psychologisch die Aufmerksamkeit bei Gleichbleiben des Reizes in zunehmendem Grade nachläßt, muß für kurze Entspannungen, für Erholungspausen gesorgt werden, so daß auch in dieser Hinsicht ein dualistischer Wechsel sich ergibt. Aus dem antithetischen Grundrhythmus des Dramas folgt also eine stark akzentuierte Anordnung der Glieder in Wellenform. Auch die seit Aristoteles beobachteten typischen Abschnitte der Handlung erklären sich daraus. Denn nach dem stimmenden und orientierenden Vorklang der Exposition, setzt das erregende Moment den Ausgangspunkt. Von dort schwillt die steigende Handlung zum ersten Gipfel an: nach einem gewissen Abklingen hebt sich die Welle von neuem und türmt sich bis zum Höhepunkt, dessen ragende Größe durch den jähen Abstieg des Umschwunges erst recht deutlich wird. Die fallende Handlung braucht wieder einen Scheitelpunkt, das Moment letzter Spannung, ebenso aber auch die letzte Welle, nämlich die der Katastrophe, mit deren Vollzug das Ganze ausklingt. Wegen der leichten Ermüdbarkeit der Aufmerksamkeit, an die ja die leibhaftige Sichtbarkeit der Geschehnisse besondere Anforderungen stellt, wird zwischen den Gipfeln wieder Abstufung nötig sein, außerdem noch Verstärkung der Mittel gegen das Ende hin. Weil aber auch die Aneinanderrückung der Eindrücke steigernd wirkt, begegnen wir oft einer schnelleren Folge von Wellenberg und -tal in der zweiten Hälfte der Handlung. Damit findet die Fünfteiligkeit des Dramas ihre Erklärung, nicht aber Einteilung in fünf Akte, eine Dogmatisierung. Gegenüber der rein bühnenpraktischen Angabe der Auftritte sollte die Szeneneinteilung nicht als zufällige Konvention betrachtet werden, sondern als sinnvolle innere Gliederung in sich geschlossener Teile. Immanente Dynamik rhythmisiert also den Bau des Dramas, bedingt eine Konzentrierung auf das künstlerisch Notwendige gegenüber der

3*

festen Verteilung in der Uhrzeit: erzeugt ganz wörtlich eine „Dichtung“ als Verdichtung der Wirklichkeit.

Der Epiker dagegen faltet den Inhalt der Erzählung sorgfältig auseinander, und die Klippe jedes Dramas, die Episode, macht ihm nicht nur keine Schwierigkeiten, sondern wird ihm zur angemessenen Unterstützung. Denn der Puls des Rhapsoden hämmert nicht in so heftigen Stößen. In geruhiger Ein- und Ausatmung durchwandert er den Garten seiner Handlung. Er tritt von Beet zu Beet und freut sich der Blumen und Blüten. Alle die direkten Widerstände, über die der Ablauf des Dramas in Kaskaden sprudelnd schießt, sind zu sanfteren Böschungen gemildert, die den ruhigen Fluß zu seelenhafter Ausweitung oder stärkeren Strömen veranlassen. Der Epiker bleibt überlegen auch dem eigenen Gebilde gegenüber und reiht mit Wohlbedacht die Glieder seiner Darstellung aneinander. In sich beruhend steht Teil neben Teil ziemlich selbständig. Das Ganze atmet die Vollendetheit des Seins, während in ewigem Werden das Drama vorüberrauscht. Der Dramatiker läßt entstehen, der Epiker faltet gewordene, schon geschehene Begebenheiten auseinander, vom Ende aus orientiert, wenn er selbst dieses nicht genau gleich am Anfang dem Leser verrät. Daher wird in der Praxis die Erinnerungsnovelle und der Ichroman so häufig bevorzugt. Die Wichtigkeit einer Situation, die beim Drama schon durch ihre Stellung im Rhythmus des Ablaufes bezeichnet wird, kann episch nur auf extensive Weise hervorgehoben werden, also durch verweilendes Ausspinnen oder durch Wiederholung; dies besonders zur Bezeichnung des Typischen, wo Ausmalen langweilen würde.

So unterscheidet sich das Grundprinzip der epischen Bauweise eindeutig von dem des Dramas. Diesem war eigentümlich die Rhythmisierung einer Handlung zu ruhelosem Ringen dem Ziele zu; die Epik ordnet auch nicht nach Willkür und ebenfalls unter Beachtung der psychologischen Notwendigkeit von Spannung und Entspannung an, aber fern aller Antithetik frei

nach dem Gefühl des Zusammenschauenden und nach den inneren Erfordernissen seiner Absicht. So gleitet seine Erzählung in geruhiger Stete wie ein breiter Strom in mancherlei Windungen durch die weiten Gefilde des Menschenlebens hin, trägt den aufmerksam Schauenden dem alliebenden väterlichen Ozeane zu. —

In der Blütezeit der „Stilbühne" wird man nicht mehr geneigt sein, das Drama wegen der Körperlichkeit seiner Erscheinung der Naturwirklichkeit des Raumes zu versklaven. Aber die Zeiten des Materialismus liegen noch nicht lange zurück, wo die Meininger den Requisitenhistorismus und die Naturalisten gar die Kopie des Armleutemilieus als Fortschritt brachten und dogmatisch verlangten. Die ganze Entwicklung der Kulissenbühne verleitete wohl zu dieser äußersten Verkennung der Illusion. Da sie uns nicht mehr wie jenen eine Kopie der Wirklichkeit bedeutet, muß auch die Räumlichkeit der Bühne für uns andern Sinn bekommen. Aus dem Wesen der Dramatik folgt allein der Schauspieler. Sein Spiel erst erschafft den Raum; sogar historisch ist der Mime primär, Bühnentypen wechseln nach Ort und Zeit. Theaterdekoration gab und gibt es heute noch nicht einmal bei allen Aufführungen, man denke etwa an unsere Laienspiele, die nicht für mittelalterliche Imitation gehalten werden dürfen, oder an indische, japanische oder ähnliche Bühnen. (Anh. 17.) Es genügte oft, daß für die Spieler ein Platz abgesteckt wurde. Dies allerdings war innere Notwendigkeit, nämlich der Zwang, die Schwelle des Reiches der Kunst zu setzen. Selbst die Plätze der französischen jeunesse dorée auf der Bühne sind kein so unglaubliches Sakrileg, da sie den eigentlichen Spielplatz doch frei ließen. Außerdem wurde die Darbietung von allen doch nur als gesellschaftliche Unterhaltung, nicht als Offenbarung des Geistes angesehen. Ohne Zweifel haben diese beiden Tatsachen das Herablassen des Vorhanges und die Verwandlung der Dekoration verhindert und jenen Zustand erzeugt, der rationalistisch dann als Forderung

der Einheit des Ortes formuliert wurde. Zum weiteren Dogma von der Einheit der Zeit führte logisch der nächste Schritt, wogegen die Einheit der Handlung in die dritte Linie geschoben wurde; sie wäre vielleicht ganz vergessen oder verneint worden, wäre nicht Allbeherrscher der Intellekt gewesen, der überall Kausalität verlangte. Der Umstand, daß sich in Deutschland nicht jene Sitte durchgesetzt hatte, erleichterte Lessing die Entlarvung jener Einheiten als wesensfremde Dogmen. Für das Aussehen des Bühnenraumes gilt einzig dies eine Prinzip: sinnvoll die Schöpfung der Schauspieler zu unterstützen. Diese erzeugen ja nicht nur ein körperliches, sondern ein seelisch-geistiges Gebilde und zwar in antithetischem Rhythmus werdend. Die Dekoration darf nicht dagegen wirken durch Festlegen irgend welcher Art, sondern muß die Dynamik der Glieder in ihrem Wechsel unterstreichen. Eine mit historisch getreuem Mobiliar vollgestopfte Bühne wird nicht nur als schwer beweglich alles ins Verweilende, Statische ziehen, sondern auch alles in gleich schwere Brokatstoffe kleiden und dadurch das feinere Spiel der Glieder hemmen und unerkennbar machen. Die Handlungen der Schauspieler sind eben keine lebenden Bühnenbilder, weder gespielte Malerei noch gemimte Plastik! Dem Stande der Technik und Gewöhnung des Publikums entspricht heute der Brauch, einen größeren Abschnitt — etwa den Akt — in derselben Dekoration bleiben zu lassen, die so doch nur äußeres Gehäuse ist. (Anh. 18.) Wieviel dramatischer war dagegen die zweigeteilte Bühne, mit der dekorationslosen Vorderbühne für die leichten Szenen und der andeutend dekorierten Hinterbühne für die Hauptszenen. Sie trug Shakespeares Genius, dessen Dramen wegen ihrer rein entfalteten inneren Rhythmik als schönste Beispiele der Dramatik unverblichen strahlen.

Die Epik in ähnlicher Weise an den Raum zu verkuppeln, ließ der Rhapsode nie zu. Immerhin betonten materiell gerichtete Zeiten eine Örtlichkeit und Umgebung, milieuverweilende Schilderung sank da nicht selten zu ermüdender Vollständigkeit

des Berichtes herab. Balzacs „Vater Goriot“ zeigt ja klar, wie trotz der Beschreibung dichterisches Leben entstehen kann, vor allem indem der Erzähler uns führt, uns nacheinander schauen läßt, so daß unser Gefühl in Bewegung bleibt, nicht aber kalt gesetzt wird und der Verstand ein Nebeneinander zu registrieren hat, das doch nur das Auge uns deutlich vermitteln kann. Nicht optische Tatsächlichkeit vermögen wir durch Erzählung zu schaffen, das hatte Lessing bereits vom Laokoon abgelesen. Er hatte wahrhaftig damit den Grundunterschied zur bildenden Kunst entdeckt. Aber weiter noch führt die positive Erkenntnis des Wesensgesetzes der Epik. Nicht das isolierte Auge nimmt wie eine Linse auf, sondern der ganze Mensch nimmt wahr, verarbeitet also und gibt uns diese bereits mit Innerlichkeit getränkte Anschauung, damit die echte Illusion uns ins Reich der Kunst hebt, auf daß wir Leben durchschauen, nicht damit wir selber, ohne hinzusehen surrogathaft es ersetzt bekommen. Dergleichen zu erreichen ist die erzählende Darstellungsmethode eben ungeeignet. (Anh. 19.)

Worauf es ankommt, hat Gottfried Keller (Anh. 20) gegenüber allzu minutiöser Landschaftsmalerei klassisch formuliert: „Zu den äußeren Kennzeichen des wahren Epos gehört, daß wir alles Sinnliche, Sicht- und Greifbare in vollkommen gesättigter Empfindung mitgenießen, ohne zwischen der registrierten Schilderung und der Geschichte hin und hergeschoben zu werden d. h. daß die Erscheinung und das Geschehende ineinander aufgehen.“ Vielfältig vermag die Epik die räumlichen Erscheinungen der Welt zu fassen. Ortswechsel macht keine Mühe, braucht doch nur das für das Verständnis Notwendige angedeutet zu werden. Aller Reichtum der Ausmalung wird jedoch durch die verarbeitete Zusammenschau des Erzählers immer in Bezug gehalten zu der Hauptsache, nie Selbstzweck werden. Nicht Abspiegelung oder Photographie der Räumlichkeit ist künstlerische Aufgabe, sondern Gegenständlichkeit, Schaffen einer neuen Körperlichkeit gemäß der epischen Methode.

Kapitel 6

Sprachform und Stil

Die Deutung des Wesens von Epik und Dramatik war uns soweit gelungen, daß wir, statt die Oberfläche der Erscheinung zu beschreiben, das erzeugende Prinzip gefunden haben. Aus der verschiedenen Sprachwurzel erwächst aber nicht nur die Struktur, gleichsam der Knochenbau des Organismus, sondern auch seine Haut, die Sprache des fertigen Textes selbst. Von vornherein scheidet damit die Meinung aus, als ob irgend welche Inhalte, rein seelische Erzeugnisse etwa des Autors, von ihm nachträglich nur eingekleidet werden in einen mehr oder weniger sitzenden sprachlichen Mantel. Man könnte Goethe variierend sagen: das Kunstwerk hat nicht Kern noch Schale, alles ist es mit einem Male! Die Geburt des Dichtwerkes besteht in der Sprachwerdung; alles was vorher geschieht, ist lediglich embryonales Vorstadium.

Die dramatische Sprachwurzel treibt die beiden Schauspieler hervor, die vor unseren Augen aufeinander einreden. Das Gespräch des Alltags erhebt sich zur Ausdrucksmethode des Geistes als Dialog. Genetisch wie sachlich ist dieser die charakteristische Erscheinungsform des Dramas. Der Monolog droht zu entgleisen; entweder kann er lyrische Zuständlichkeit des Gefühles schildern, oder äußere und innere Geschehnisse berichten. Nicht aber wegen dieses Inhaltes wird er bedenklich, sondern wegen seiner veränderten Sprachform bricht er die Illusion. Denn diese ist nicht ein allgemein psychologischer Zustand, für alle Kunst oder wenigstens Dichtung gleich; vielmehr hatten wir ja gerade ihre starke Besonderheit je nach der Gattung erkannt. Monologe sind mitunter etwa als Ruhepause im Drama wohl erwünscht. Sollen sie leidlich und verwendbar werden, dann müssen sie „dramatisch“ sein. Es genügt also nicht, den gewählten „Stil“ beizubehalten, sondern die innere Bewegung der Seele des Sprechenden muß weiter im antithe-

tischen Grundrhythmus schwingen und sie daraus zur Sprache werden lassen. Wie das geschieht, zeigt der „Prinz von Homburg". Die Siegesahnung des überschäumenden Jünglings mißt sich im Herabreißen des Lorbeers von Cäsars Stirn (I. Akt). Den vermeintlichen Tod des Kurfürsten (III. Akt) aber erfahren wir nicht in der schwungvollen Rhetorik der französischen haute tragédie, sondern bruchstückweis, das Wogen des Kampfes in antithetischen Momenten aneinandersetzend. Ferner lese man einmal mit Vertiefung ein solches Wunder wie Lears Monolog (II. Akt gegen Ende), wo er, seiner Illusion über die Liebe der Töchter beraubt, gegen Schmerz und Wahnsinn ankämpft. Der Grund dafür, daß uns dergleichen so tief erschüttert, liegt nicht in der Deklamation über einen fertigen Seelenzustand, sondern vielmehr in dem Ans-Licht-Ringen der Seelenvorgänge, die sich ganz unmittelbar in Sprache umsetzen. Alles quillt und wird, und zwar im Zwietakt polarer Bewegung. Daher besteht der echt dramatische Dialog nicht aus Reden, die gegeneinander nach Advokatenart gehalten werden, mögen sie sich auch wie Plaidoyers gegenseitig angreifen. Im Kampf treibt sich unmittelbar Spruch und Widerspruch vorwärts. Während die Diskussion und Disputation sich nur auf ein geschicktes Gegeneinander fertiger Meinungen und dogmatischer Überzeugungen richtet, stehen lebendige Menschen in ihrer vollen Innerlichkeit auf der Bühne. Nicht rennen ihre Worte Hunden gleich spielerisch nacheinander, sondern Herz schlägt gegen Herz, Wille ringt mit Willen, ein zeugendes Kämpfen, aus dem ein Neues, ein Höheres geboren wird: dualistischer Weltrhythmus. In Gegensätzen schreitet innerlich und äußerlich die Bewegung fort, entfalten sich die Seelen in und mit dem Sprechen zueinander, rhythmisch Höhepunkte emportreibend. Diese werden sich, wie die Schaumkügelchen der Welle hinauf geschleudert, epigrammatisch ballen. Doch stets bleiben sie der Woge verbunden, sind nie glitzernde Kugeln, mit einem Fädchen an den Baum gehängt. Ein hämmernder Ton wird die

stark bewegten Partien des Dramas stets durchklingen, wird sich wohl abdämpfen zu leiserem Pochen, doch gänzlich wird er nie schwinden, ähnlich der Schubertschen Begleitung zu Gretchens Lied am Spinnrad. Das innerliche Drängen lenkt die Sprache zum Vers, der die natürlichen Rhythmen in Takte bannt und regelt. Die verschiedenen Ansätze zum Drama aus kultischen Vorformen heraus zeigen nirgends eine Übernahme der Liedform, sondern stets wird von anders her der Sagvers geholt, und in jeder Zeile dasselbe Metrum beibehalten. Es war also auch mehr als Nachahmung, als Lessing, nachdem er sein ganzes dramatisches Schaffen lang sich der Prosa bedient, für die erhabene innere Erregung seines „Nathan" ein Versgewand suchte. Warum sich dieser Versuch durchsetzte, liegt auf der Hand. Der griechische Hexameter war wegen seiner sechs Takte dem modernen Gefühl wohl zu feierlich gehoben, hatte sich doch der ebensolange Alexandriner der Franzosen dauernd in zwei Hälften gespalten. Deren ständige Antithetik aber hemmte den Fluß des deutschen Gefühles. Hinzu kam die Schwierigkeit, die vorwiegend melodische Sprachbewegung des Griechen mit dem akzentuierenden deutschen Mittel nachzubilden; beim Alexandriner wieder die Fessel der Reimpaarung. Das alles fiel bei dem englischen blanc verse fort, der zudem metrisch erwünschte Freiheit ließ. Er war von einer ebenso mit Betonung gliedernden Sprache durchgebildet und gab außerdem trotz seiner offiziell jambischen Messung Gelegenheit, ihn bald steigernd, bald fallend durch Einbeziehung des Auftaktes als erste Hebung zu rhythmisieren. Diese reichen Möglichkeiten der Abschattung waren auch den spanischen Trochäen versagt. Daß zumal die vierfüßigen zu hüpfend und durch den obligaten Reimzwang zu spielerisch wirken, zeigt jede Seite von Grillparzers „Ahnfrau". Selbstverständlich steht als Drittes noch der freie Rhythmus und ein Wechsel der Metren zu Gebote. Wenn aber praktisch doch der Fünfheber bevorzugt wird, mag dies dem Umstande entspringen, daß der antithetische Grund-

rhythmus dauernd klopft, aber in kurzen Stößen. Seine Macht ist so stark, daß sie sogar als Prosa Gedrucktes oft längere Strekken weit heimlich durchformt, wie etwa Michael Kramers großes Bekenntnis seines künstlerischen Ringens. (Anh. 21.) Im Prinzip wäre damit die Frage: Vers oder Prosa entschieden. Weder das eine noch das andere ist an sich „poetisch“. Als dichterisch echt und berechtigt muß jede Sprachform anerkannt werden, die unmittelbar innerliches Gefühl in Sprache bannt, nicht um- noch beschreibt. Im wirklichen Drama wird sie der antithetische Grundrhythmus stets organisieren; je stärker er sie durchflutet, desto mehr wird sie metrisch sich verfestigen. Deswegen drängt es den Dichter mit zunehmender Klärung seines Gefühles immer wieder aus der Prosa zum Vers, den Stürmer und Dränger zum klassischen, den Naturalisten zum neu-romantischen Versgewand. Genetisch steht dem entsprechend am Anfang des Dramas nicht die Prosa, sondern ein Spruchmetrum.

Ganz entgegengesetzt zeigen die ältesten Stufen der Epik nur Prosa, nämlich das Märchen sowie die Volkssage, die Fabel wie die Legende. Da brauchte ja der Roman sich garnicht als Pseudokunst zu verkriechen. In der ruhig ausbreitenden Darstellungsweise des Erzählers liegt an sich kein Zwang zu Rhythmik noch Metrum. Gegenständlichkeit gilt es hervorzubringen, innere Anschaulichkeit! Nicht die Dynamik der Sprachbewegung kann da helfen, sondern die Deutlichkeit der Vorstellungen braucht genauere Darstellung. Nicht nur die Konkretheit, sondern die rechte Verbindung, Bezüglichkeit und Abgewogenheit kommt wesentlich dem zu Hilfe. Die Bindung durch das Logische und die Bezeichnung der gemeinten Sachen spielt allerdings in der Sprache des Alltags die Hauptrolle. Nur die dabei stark wirkende Verbindung mit der Geste sinkt für die Epik als unbedeutend und nur malend ab, dagegen schwingt der Gefühlston nun stärker mit. Dies alles rückt tatsächlich die Sprachform der Erzählung am nächsten an die prosaische Ausdrucksweise der

Alltäglichkeit, und die Erschaffung innerlich geborener epischer Sprache mag als besonders schwer einleuchten. Aber man erlebe einmal den Fluß der Perioden in Kellers „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ oder gar im „Tanzlegendchen“. Dann ahnt man auch, daß all das Hämmern und Feilen eines C. F. Meyer oder Thomas Mann mehr ist als artistische Spielerei, nein, ernstes Ringen um wirkliche Sprachwerdung, die vor dem künstlerischen Gewissen bestehen kann.

Aber auch dort, wo der Vers verwendet wird, klingt er ganz anders. Geballt warf ihn die Leidenschaft des Dramas gegeneinander, hart klirrte alles aufeinander, bei den Gipfelungen Zeile gegen Zeile, ja Halbzeile, oder gar epigrammatisch gespitzt: ein Wort. Vulkanisch brach Stück um Stück aus, isoliert, nur im Gegensatz verbunden. Der überschauende Blick des Epikers verbindet die Wahrnehmungen, Vorstellungen, Gefühle. Ein Satz zieht den andern an der Hand, sie strömen geruhig in reichem Spiel dahin, wohlgefügt. Gewiß kann er sich steigern zu Wucht und Schnelle, sich wohlig dehnen oder idyllisch tändeln. Aber auch ohne metrische Schematisierung vermag der wirkliche epische Dichter dies alles zu formen und oft natürlicher, zarter und feiner schattiert. Man vergleiche nur einmal Salomon Geßners Idyllen in Versen mit seinen eigentlichen Meisterwerken in Prosa, um von dem fürchterlichen Versanfang des „Romeo“ in Kellers erstem Versuch ganz zu schweigen. Der breiten Entfaltung des Gedankens in wohl abgestufte Satzgebäude kommt der Vers entschieden entgegen. Stetem und raschem Fortschreiten aber legt er auch für den gewandtesten Virtuosen stets Fesseln an. Wo wenig Handlung und viel Verweilen, also idyllische Einstellung vorherrscht und die bunte Anschauungswelt stark hineingezogen wird, da mag er am ehesten organisch erscheinen; darum zeugte Goethes „Hermann und Dorothea“ lebendig weiter bei Hebbel und Gerhard Hauptmann. Immer rückt die Durchtränktheit mit Gefühl solch Werk in die Nähe der Lyrik. Wenn nicht das Lied, so doch die Ballade ist

die historische Vorstufe des Heldenepos (Epopöe). Von dort stammt die Strophenform, vom einfachen Zweizeiler gleichen Baues in den alten Eddaliedern bis zur Nibelungenstrophe, Terzine oder Stanze. Vergleichen wir aber die Sigurdlieder mit dem mittelhochdeutschen Nibelungenepos, dann sehen wir offensichtlich, daß der erzählenden Methode allein die Umwälzung zuzuschreiben ist. Hatte einst hochgemutes Gefühl nur die Gipfel aus dem Zug der Begebenheiten herausgerissen und diese knapp aneinandergereiht, so dehnt der ausspinnende Erzähler nun behaglich. Die knappen Linien und scharfen Schatten eines Holzschnittes werden gleichsam umgesetzt und nuancierend ins Einzelne und Feine ausgestrichelt zum Kupferstich. Nicht eine Reihe vorhandener Lieder werden rein äußerlich aneinander geschweißt, sondern von innen her beginnt alles zu wachsen, breit rücken die Höhen auseinander und verlieren damit an Steile und Wucht. Natürlich werden Episoden eingeflochten, bezeichnender Weise aus fremden Lokalsagen übernommen (Rüdiger). (Anh. 22.) Wie der leidenschaftliche Erzähler immer weiter spinnt, sein Leben verzählt, gerade von Sprachtrieb und Sprachmeisterung verführt, zeigt solch Meisterwerk wie Gottfried von Straßburgs unvollendeter „Tristan". Nichts unterstützt das gleitende Strömen der Verse besser als der Endreim, verführt aber seinerseits zu weiterem Spielen und Schnörkeln. Wogegen die dynamische Natur des Stabreimes Abschnitte setzt, zerhackt und weit fruchtbarer im Drama angewendet werden könnte; allerdings nicht gleichmäßig, sondern an hymnisch gehobenen Stellen.

Wenn der einfache Mann von einem Gespräch erzählt, so gibt er gern die direkten Worte wieder. Die Epik benutzt dieses Mittel, aus der Erzählung in die direkte Rede überzugehen, bewußt zur Steigerung. Sofort aber wird klar, wie anders solch episches Gespräch seiner Wesensart nach sich neben dem dramatischen Dialog ausnehmen wird. Gewiß nur wichtige Momente, wo die inneren Kräfte an die Oberfläche dringen, werden

auf solche Weise hervorgehoben. Wogegen indirekte Rede oder bloßer Bericht Unwichtiges in den Hintergrund drängt. Auf den bloßen Sachgehalt kommt es hier eben nur an, während dort das Wie, die Art der Seelenbewegung in den Vordergrund rückt. Dabei charakterisieren sich die Personen auch direkt. Dadurch wird die Wirkung noch weit lebendiger, unmittelbarer. Trotz allem, nicht leibhaftig gebären die Personen die Sprache, nur ihre Worte werden gegeben und einige knappe Andeutungen über eine bezeichnende Geste oder die Stimmenfarbe hinzugefügt. Wenn dergleichen gar auf die Bühne gestellt wird, staunt man, wie papieren das klingt, wie leblos alles ist. Ganz so geht es einem trotz allem Interesse, bester Besetzung und Ausstattung selbst mit den kräftigsten Stellen von Gobineaus „Renaissance", nicht anders als mit jedem anderen Lesedrama auch, das sich damit als falsch eingekleideter Roman, mithin als Unkunst überhaupt, enthüllt. Im Gegensatz zum Drama stört in der Epik die Selbstbetrachtung nicht, da sie ja kein Bühnenmonolog ist, noch viel weniger Rede, Schilderung und Bericht.

Die direkte Rede kann wegen ihres Maximums an Lebendigkeit als Vordergrund der epischen Darstellung gelten, ähnlich wie eingehende Schilderung; die indirekte würde in den Mittelgrund gerückt erscheinen, wie alle fortlaufende Erzählung, während der resümierende Bericht, sei es von Gesprächen oder Vorgängen, den Hintergrund bildet. Nimmt der Erzähler nicht als Mund der Geschehnisse, sondern in eigener Person das Wort, so umrankt er den Rahmen der eigentlichen Handlung. Dabei bewahrt ihn seine Teilnahme an den Ereignissen und Personen davor, von der Schwelle des Kunstwerkes zu springen. Solche Zwischenrede des Erzählers leistet also künstlerisch dasselbe wie der Chor des antiken Dramas oder die Kumpanei des gegenwärtigen Laienspieles: sie setzt die Schranke des gewählten Bezirkes der Kunst gegen die profane Wirklichkeit.

Ähnliche Funktion erfüllen auch die gern verwandten Formeln. Am längsten hat das Märchen sich die bekannten

Anfangs- und Schlußsätze: „es war einmal“ und „wenn sie nicht gestorben sind, ...“ erhalten. Der Anruf Homers an die Musen gehört ebenso hierher wie die Einleitungen der mittelhochdeutschen Epiker, die gern von dem Gehalt ihrer Gedichte und deren Wahrheit handeln, oder wie die ebenfalls deutlich markierten Schlüsse. Stets redet hier der Erzähler, und das Bedürfnis nach deutlicher Rahmung erklärt die konventionelle Verfestigung des Ausdrucks. Ganz besonders beim mündlichen Vortrag scheint dergleichen notwendig, ähnlich wie einst die Spielerschar in feierlichem Einzug den Platz ihrer Darbietung umschritt, so den magischen Kreis um den Bereich der Kunst zog, und ausziehend den Bann wieder löste. Der feste Bühnenrahmen und sein Vorhang braucht dergleichen Schutz ebensowenig wie das durch Titelblatt und Einband in sich geschlossene Buch. Was sonst sich im alten Epos an Formelhaftigkeit findet, erklärt sich aus dem Zwange mündlicher Überlieferung. Als Gedächtnisstütze einerseits, als ehrwürdig und bedeutsam andererseits diente solch versteinerte Wendung gleicherweise dem Rhapsoden wie der im Gemeinschaftsbewußtsein wurzelnden Hörerschaft.

Zumal bei den erhebenden Inhalten der Helden- oder Götterepen empfand man wohl die Sprachwerdung noch ursprünglich, nämlich als magische Kraft, die Dinge beschwört. Innere Fülle, die sich in einer Vorstellung nicht voll entladen kann, ruft eine zweite herbei, um den Stimmungsgehalt zu verkörpern. Das Drängen der Dichtersprache nach Gefühlsausdruck schafft also Metapher und Vergleich. In dem Maße, wie die Gehobenheit der Stimmung schwindet und bloßer Interessiertheit Platz macht, wird die Sprache solche unabhängig bei den verschiedenen Völkern auftauchende Tropen nicht mehr von innen her gebären. Als poetischer Schmuck leben die in viele Unterabteilungen klassifizierten Tropen und Figuren noch nach, ja finden sogar gelegentlich antiquarische Liebhaber, die ihre Verwendung auffrischen. Aber es bleibt dann Rhetorik,

Einkleidung. Mit der spezifisch epischen oder dramatischen Sprache sind sie also nicht ursprunghaft verbunden, werden sich natürlich eher in der großen Tragödie als im psychologischen Roman finden und beim echten Dichter immer von neuem triebhaft sprossen.

Das einzelne Kunstwerk wird also im wesentlichen von der eigentümlichen epischen oder dramatischen Darstellungsmethode durchformt in seiner Struktur wie in seiner konkretesten sprachlichen Ausdrucksweise. Diese hört man oft mit „Stil" bezeichnen und auch von „Gattungsstil" sprechen. Statt dessen wollen wir jedoch den Ausdruck „Sprachform" und „Gattungsgesetzlichkeit" festhalten. Konstatieren wir, daß eine Dichtung wirklich ganz der immanenten Wesensgesetzlichkeit ihrer Gattung gemäß zum wohlgerundeten Organismus erwachsen ist, so wollen wir sie ein „reines" Kunstwerk nennen. Betrachten wir dagegen die Summe der Werke eines Künstlers, in ihrer eigentümlichen Ausdrucksweise gegenüber anderen, Hebbel gegenüber Kleist, Keller gegen Storm oder Mörike und heben damit die persönliche Note seiner Schreibweise heraus, abgesehen von der Gattungsform, dann allerdings darf das mit „Stil", nämlich Persönlichkeitsstil bezeichnet werden. Auffassungsweise und Gestaltungskraft des Mannes, der Pulsschlag seines Herzens färben unverkennbar in einheitlicher Weise seine Ausdrucksmittel. Jede Zeile Shakespeares trägt seinen Stempel und ruft, wo sie auch steht, seinen Namen. Erinnern wir uns an die dort so charakteristischen Metaphern und an die Art der Bildhaftigkeit bei Goethe oder Schiller, so werden diese beiden trotz aller persönlichen Unterschiede sich wieder enger zusammenschließen und von Shakespeare abheben. Das ihnen Gemeinsame heißen wir den Zeitstil „Klassik", scharf unterschieden von jenem des „Barock". Solche Feststellungen leisten offenbar eine Einordnung in Entwicklungsreihen, und zwar wird beides notwendig sein: das individuelle Eigene zusammenzufassen und es abzuheben von dem Gut der ganzen Zeit. In jeder ein-

zelnen Dichtung wird man mithin neben der gattungsgemäßen dramatischen oder epischen Sprachform ebenfalls Elemente jener beiden Sorten von Stil finden, nur daß diese nichts über den eigentlichen Kunstwert zu entscheiden vermögen. Dieser hängt einzig und allein von der Echtheit der Sprachwerdung ab. Stil umschreibt also stets nur eine zufällige Abschattung durch außerkünstlerische — nicht etwa unpoetische — Gegebenheiten; Form dagegen die in organisch erwachsenem Sprachleib konkretisierte Erscheinung des Geistes gemäß immanenter Kunstgattungsgesetzlichkeit. Stil besitzt auch der begabte Schriftsteller, sei er der Autor von Romanen oder Theaterstücken, von militärischen Denkschriften, wissenschaftlichen Abhandlungen, religiösen oder politischen Schriften und Reden. Form erzeugt allein der Dichter!

Kapitel 7.

Handlung

Bisher hatten wir verfolgt, wie aus den beiden verschiedenen Sprachwurzeln organisch die unterschiedliche innere und äußere Form der Epik und Dramatik erwuchs. Knochengerüst und Fleisch des Kunstwerkes war uns damit in ihrer organischen und notwendigen Eigenart klar geworden, es bleibt nun gleichsam das Fleisch noch nach seiner Struktur zu betrachten; wir fragen also, ob auch hinsichtlich des Inhalts ähnliche Wesensunterschiede bestehen.

Seit Aristoteles ist man nicht müde geworden, „Handlung“ als eigentümlichen Inhalt des Dramas anzugeben. Dennoch hört man auch von der Handlung des Romans, eines Epos sprechen. Was meint eigentlich handeln? Das Wort hängt offenbar mit der Hand zusammen. Dadurch, daß der Germane auf die angebotene Ware hinzeigte, und sich dann über den Preis mit dem römischen Kaufmann einigte, entstand die heute übliche Bedeutung des Wortes. Es gehören also stets zwei

dazu, die in gewisser Gegenstellung zueinander stehen und deutlich an dem gleichen Objekt interessiert sind. Die Art, wie man sich über die Ware einigt, geschieht durch ein Hin und Her der beiden Kontrahenten, eine ständige Beeinflussung und Abwehr, eine Auseinandersetzung. Dieser eigentümlich seelische Ablauf versprachlicht sich im Gespräch, das durch die Vorherrschaft der emotionalen Sphäre abgegrenzt wird von dem ziellosen Geschwätz, wie dem bloßen intellektuellen Gedanken austausch oder dem nur gefühligen Liebesduett. Das aber entspricht ja genau der dramatischen Sprachwurzel, und wir finden also als Handlung eben jenen antithetisch vorwärtsschwingenden Dialog. Mithin wird nicht allerhand Tun der Personen den eigentlichen Inhalt des Dramas ausmachen können. Ähnlich wie ja das Handeln über eine Ware erst am Ende das Ergreifen derselben gestattet, wird die Tat auch erst das Resultat der dramatischen Handlung, ihren Gipfel darstellen. In der Tat verknüpft sich die Seele mit der Materie, läßt sie sich mit der Welt ein und liefert sich damit weiterem Geschehen aus. Die Situationen der inneren Kämpfe und Entschlüsse, ihre Ergebnisse als Tat und deren Nachwirkungen, diese Sichtbarkeiten hängen ja wieder zusammen, und sie bezeichnet man gern auch als Handlung eines Dramas, oder vorsichtiger als äußere Handlung, besser aber als Fabel.

Beachtet man diese allein, so könnte man zu der Frage kommen, ob denn der Epiker nicht auch Handlung zu geben vermag. Taten allerdings beschreibt das Heldenepos mit Vorliebe. Wie wichtige Entschlüsse aus den ersten Gefühlsnebeln sich ballen und formen lassen, hat der psychologische Roman meisterlich vorzuführen gelernt. Aber nur im Innern Raskolnikows spielt sich bei Dostojewski alles ab, Rastignacs Seele wird im „Vater Goriot“ unter dem Gifthauch des Pariser Lebens vergiftet. Mögen noch so viele Vorurteile zunächst hemmend sich vor die Tat stellen, die Linie der seelischen

Entwicklung läuft innerhalb des Seelenreiches der Person, nicht im polaren Zwietakt mit der des Partners. Nun enthalten seit alters her die erzählenden Dichtungen offenbare Streitgespräche, aus denen entscheidende Taten emporschießen. Doch nicht lange vermag die erzählende Darstellungsweise solche „dramatischen" Stellen durchzuführen, da sie das gleichzeitige Gegeneinanderspielen der sprechenden und bewegten Schauspieler nur im Nacheinander von Rede und Beschreibung der Mimik, Gestikulation, Stimmfarbe usw. aufzulösen vermag. Immer wieder wandelt sich das Dargestellte dem Epiker zur „Begebenheit".

Damit meinen wir keine langweiligen Beschreibungen oder unseelische Vorgänge. Gehen wir etwa über die Straße und sehen einen Auflauf und schreiten unbeteiligt vorüber, so bleibt das für uns ein „Vorgang", nämlich etwas, das an meinen Sinnen vorübergeht. Bleibe ich jedoch stehen und suche zu verstehen, worum es sich dreht, so erscheint mir all das Tun oder Streiten als „Begebenheit." Der äußerliche Vorgang hat sich für mich durch meine Interessiertheit gewandelt, wird seelischen Abläufen als Äußerung „beigegeben" empfunden. Verstärkt sich mein „Verstehen" zur Parteinahme für den einen und mache ich nun innerlich drin steckend, die weitere Zuspitzung mit, so kann sich mein Mitfühlen bis zum Eingreifen, zum Handeln, ja schließlich zur Tat steigern. Offenbar beruht also der Unterschied zwischen „Handlung" und „Begebenheit" wie „Vorgang" nicht auf dem Inhalt an sich, sondern auf meiner Stellungnahme, auf dem Gesichtspunkt: liegt dieser außerhalb des Lebenskomplexes im Betrachtenden, so erscheint ein Vorgang als „Begebenheit", liegt er dagegen direkt in den einzelnen beteiligten Personen, so erscheint er uns als „Handlung". Da der Dramatiker in seinen Personen lebt, so sieht er die Welt unter der Perspektive der „Handlung", wohingegen der ihr distanziert gegenübertretende Epiker alles als „Begebenheit" schaut.

4*

Erinnern wir uns zur Prüfung, wie die großen Szenen bei Balzac und Shakespeare beschaffen sind. Die ausgemalten Besuche und Empfänge, der Abend in der Oper, wo Rastignac Delphine kennen lernt und damit seine Laufbahn in der großen Welt beginnt, der große Ball mit dem heroischen Liebesleid der Vicomtesse, selbst Vautrins Entlarvung und Gefangennahme, endlich Goriots Zusammenbruch: alles Begebenheiten; keine Handlung trotz manchen Gespräches, trotz Vautrins verführenden Zuflüsterungen. Bezeichnenderweise wird Goriots entscheidende Aussprache mit der verzweifelt Geld heischenden Anastasie nur ganz kurz berichtet. Dagegen wird der Zustand des vom Schlage Getroffenen, der vergeblich nach den Töchtern wimmert, ausführlich vorgeführt. — Lear jedoch steht noch im Wahnsinn kämpfend den Töchtern gegenüber und hält Gericht, seien es auch nur leere Stühle statt ihrer.

Den Vorrang verdient keine dieser Darstellungsweisen vor der anderen. Denn in der Wirklichkeit geschieht das eine unter der Form des Streitgespräches, anderes als Begebenheit, aber auch allerlei bloßes Tun, einsames Denken und Fühlen kommt reichlich vor. Weil der Künstler aber ein innerliches Erlebnis gestalten will, benutzt er besonders jene Seiten der Wirklichkeit zu seiner Darstellung, die der Eigenart seines Mittels, also der dramatischen oder epischen Sprachwurzel entgegenkommen. Nutzt er diese seine eigentümliche Kraft aus, so trägt sie ihn sicher zum Ziel, sucht er plötzlich in eine andere Gattung hinüberzuspringen, so gerät er in Moor und versinkt. Wird im „Papa Hamlet" auch noch soviel direkte Rede benutzt, so weisen die langen minutiösen Beschreibungen unverkennbar diesen Versuch der erzählenden Gattung zu; nur daß eine reine Novellenwirkung durch jene naturalistische Technik verhindert wurde. Den späteren Schiller bedroht eine Neigung zur Begebenheit. Denn an sich ist der Königszug der Jungfrau von Orléans bloß augenhafter „Vorgang", die Rettung Baumgartens „Begebenheit", und auch an manch anderer Szene noch läßt die

innerliche dramatische Durchformtheit zu wünschen übrig. Dadurch wird der Gesamteindruck gestört.

Von hier aus leuchtet ein, warum man die Handlung eines Dramas nur aufführen, aber überhaupt nicht erzählen kann. Denn mache ich einen kahlen Bericht wie über irgend welche Vorgänge der Wirklichkeit, so halte ich mich an die bloße Abfolge der Ereignisse. Ich werde dann ihren kausalen Zusammenhang als vereinheitlichenden Gesichtspunkt benutzen. Die äußere, sichtbare Seite der Handlung, die Fabel, wird damit zur Hauptsache. Ich gestalte also aus dem Bestand des Dramas als Stoff eine neue und zwar erzählende Darstellung. Gleichwie die römischen Marmorkopien von griechischen Bronzen tot und leblos erscheinen, weil sie ohne Rücksicht auf die Verschiedenartigkeit der Darstellungsmethoden, mechanisch vorgenommen wurden, ebensowenig vermögen die üblichen „Inhaltsangaben" der verbreiteten „Führer durch das moderne Drama" einen irgendwie adäquaten Eindruck des Eigentlichen zu vermitteln, nämlich der dramatischen Handlung. Ein Bild von dieser vermag nur die „Analyse" zu liefern. Sie legt die innere Gliederung und Stufung des seelischen Ringens klar, also das Gerüst der Handlung und vermittelt eine Übersicht, in welcher Weise der antithetische Grundrhythmus das Ganze durchpulst.

Die Einheit der Handlung aber war die letzte Forderung, die Lessing vom französischen Rationalismus gelten ließ. Doch stellt man sich darunter etwas ganz Verschiedenes vor und sucht sie demgemäß mit ganz unterschiedlichen Mitteln zu erreichen. Am weitesten hat sich die Auffassung verbreitet, daß lückenlose Kausalität die Ereignisse verknüpfen müsse. Nun spottet schon jede Posse diesem Gesetz; ohne viel über die Wahrscheinlichkeit der Situationen nachzudenken, wird das Publikum doch von der Gegenwärtigkeit der Spieler mitgerissen. Dagegen langweilt manch sorgfältig begründete Historie und macht noch nicht einmal den Eindruck der Einheitlichkeit. Es mögen alle Tatsachen getreu nach dem Geschichtsbuch auf

die Bühne kommen, all die belegten Aussprüche des Königs verwendet sein, trotzdem erscheint das Stück tot, unglaubhaft, zusammengesucht. Offenbar wird in solchem Fall nur auf die „äußere" Handlung geachtet, allerhand Handeln und Tun macht noch längst keine dramatische Handlung; die Taten und Ereignisse interessieren uns ja nicht an sich, sondern nur als Gipfelungen und Symbole des seelischen Ringens, der inneren Handlung.

Es wird daher von anderer Seite auf die psychologische Richtigkeit der Hauptwert gelegt. Dabei kommen dann allerhand „Seelendramen" heraus, die man bei bloßer Lektüre ganz sympathisch findet, die aber auf der Bühne jedoch Schauspieler wie Publikum zur Qual werden. Wie mir das kürzlich bei Molos „Lebensballade" auffiel, fehlt eine zugehörige äußere Handlung: es bleiben nur Herzensergießungen und debattierte Gefühlsspaltereien, die im Rampenlicht leicht schamlos oder schwülstig wirken. Als Novelle hätte sich das Gewünschte erreichen lassen, so wurde nur ein Lesedrama daraus. Mit Recht zieht der Theaterbesucher solchen Elaboraten voll literarischer Prätension die wirksame Posse vor, bei der innere und äußere Handlung eine Einheit bilden, wenn auch primitiver Art. Daß diesen Stücken jede höhere Idee fehlt, läßt sich ertragen.

Denn auch die Meinung, daß ein Problem oder Grundgedanke die Einheit verursache und damit eine geschlossene Wirkung verbürge, hält vor den Tatsachen nicht stand. Wieviel poetische Schönheiten enthält Ibsens „Peer Gynt"! Dennoch hat er keine Einheit gefunden trotz des energisch festgehaltenen Leitgedankens. Gewiß muß alle Handlung ein Ziel haben, aber sie besteht eben gerade in dem unentwegten Hinschreiten darauf los.

Es soll doch eine dramatische Handlung als Einheit erscheinen. Dazu kann unmittelbar kein pragmatischer, psychologischer und ideenhafter Kausalzusammenhang allein genügen. Er soll nicht fehlen; jedoch die Einheit schafft nicht er,

sondern ganz allein der antithetische Grundrhythmus, der alles dramatisch organisiert. Nicht der Kausalnexus, vielmehr die dramatische Zusammenstimmung bringt die Einheit hervor als Einheit des Kunstwerkes! Dessen Wesen besteht doch darin, organische Gestalt zu sein. Während das Mosaik nach einem Leitgedanken tote Steinchen aneinander setzt, entfaltet der Organismus wachstümlich Glied um Glied. Jedes steht unvertretbar an seinem Platze mit ganz besonderer Leistung für das Ganze. Dieses besteht nicht an sich, sondern nur in dem Zusammenhang aller Teile, deren keiner lebt für sich, sondern wird sinnvoll nur in und durch seinen Zusammenklang mit allen. Es darf sich also weder die Fabel vordrängen und durch eine allzu große Kompliziertheit unser Interesse ablenken oder gar unwahrscheinlich die Illusion stören, indem sie uns zu direktem Vergleichem mit ähnlichen und doch anders verlaufenden Fällen der Wirklichkeit veranlaßt. Sicherlich hat Otto Ludwigs Forderung recht, daß die Fabel schlank und einfach zu halten sei. Noch darf auch die psychologische Linienführung sich ins Abwegige und Krause, ins bloß Pathologische verirren. Endlich verletzt das Überwuchern einer methaphysischen „Idee", zu deren Demonstration und Besprechung alles nur marionettenhaft aufgeboten zu sein scheint. Hebbel bietet gar manche Stelle, die nicht mehr aus sich pulsender dramatischer Handlungsdialog, nur grübelndes Bereden und Bekennen weltanschaulicher Stimmungen und Erkenntnisse ist. Nicht nebeneinander dürfen diese Seiten stehen, sondern eine Handlung umschließt die inneren Abläufe wie die aus ihnen quellenden Taten und Ereignisse als ihre Erscheinung im Wirkungsstoff der Welt. Diese Ganzheit kann das Kunstwerk nur erreichen durch volle Verleibung gemäß seiner Erscheinungsart: das Drama also, und zwar hinsichtlich des Inhaltes, eben in der Handlung. Insofern unterscheidet sich die Einheit der Handlung grundsätzlich von den konventionellen Dogmen der Einheit von Zeit und Raum des klassizistischen Rationalismus. Sie liegt unentrinnbar in

dem Wesen der Sache, jene nur im Brauch der Epoche. Ist jeder Schritt vom antithetischen Grundrhythmus durchformt, so trägt ihn der kunstvolle Bogen des Ganzen, das er eben mitbauen hilft: dann ist die äußere wie innere Handlung unmittelbar miteinander verwachsen, wie Muskel und Sehnen und organisiert zur lebendigen Einheit. —

Selbstverständlich strebt der Epiker als Künstler auch seinerseits nach dieser Ganzheit und Geschlossenheit des Werkes. Doch sein Darstellungsmittel, die erzählende Methode, entfaltet in anderer Weise die Glieder des epischen Kunstwerkes. Auch seine Begebenheiten schildern nicht schematisch ein Leben ab, sondern symbolisieren es ebenfalls und stehen in wohl erwogenem Zusammenhang miteinander. Während im Drama Intensivierung herrscht, breitet das Epos sich extensiv wie in einer Seenkette in den Begebenheiten aus. Während die Handlung ruckweise von Stufe zu Stufe steigt, strömt der epische Fluß stetig weiter. Äußerliche Weitung des Erfahrungskreises, innerliche Reifung zum Vollbesitze seines Selbst, das steht der zunehmenden Wucht der äußeren und Vertiefung der seelischen Handlung analog und führt zur Erreichung des vom Leitgedanken gesetzten Zieles. So geht das Schema des Erziehungsromanes vom Einsiedel über das Kriegerleben zum Durchwandern der Welt und endlich zur Auseinandersetzung mit dem Transzendenten sowohl bei Parzifal wie Simplicius, aber auch, ins Bürgerliche übersetzt, bei Wilhelm Meister und dem Grünen Heinrich. Nur der Weg, das spezielle Wachstumsgesetz der Glieder unterscheidet die vollendeten Kunstwerke in ihrer Erscheinung, nicht in ihrem Wert; diesen gibt ihnen die erreichte Entfaltung als vollausgewachsene organische Gestalt kraft der Gattungsgesetzlichkeit der Sprachwurzel. —

Einheitlichkeit wird natürlich im Gegensatz zu dem ewigen Fragmentbleiben allen menschlichen Schaffens und der fortspinnenden Kraft alles Tuns stets das Kunstwerk auszeichnen als einen in sich beruhenden und geschlossenen Organismus,

So wird auch der Schluß unter keinen Umständen ein unerwarteter sein, noch gar ein unorganischer. Wir wollen ihn voraus wissen, und bangen voller Spannung nur auf den Tag, der zu ihm führt. Dieser unterscheidet sich beim Epos und Drama. Hier muß er sich in strenger aber schneller Stufenfolge aufgipfeln, dort mag er gemächlich schlendernd erreicht werden. Doch stets muß er wirklich als Ziel empfunden werden. Deswegen verehren wir gerade die Leistung der Kunst als Sinndeutung des Lebenschaos; der Schluß rechtfertigt erst die Dichtung, sonst bleibt sie müßige Phantasterei. Unser Gefühl am Ende eines Romans oder eines Dramas unterscheidet sich allerdings in typischer Weise. Beim Drama muß alles zum Austrag, ein Konflikt zur dramatischen Lösung gekommen sein, wie der Kauf auch den Umtausch nur als Ausnahme und Korrektur enthält. Unser Blick in die Tiefe hat den Grund gefunden. Aber das Epos lenkt unsern Blick in die Weite der Welt. Das Leben des Helden geht oft, wie die Märchenformel sagt, weiter. Das erschwert sicherlich die Gestaltung eines markanten Schlusses, der damit jedoch nicht gleichgiltig wird. Die Gefahr liegt offenbar darin, daß der Epiker über den eigentlichen Schluß hinaus weiter fabuliert. Er gerät auf Nebenwege, unorganische Motive wuchern in die Breite und verdunkeln Sinn und innerliche Einheit des Ganzen. Ein klares Beispiel bietet dafür Felix Holländers Roman „Agnes Feustels Sohn". Wie der Held aus dem trüben Dasein des unehelichen Kindes schließlich zum Schauspielerberuf sich durchringt, ist das Thema. Wundervoll zart und voller Märchenduft wird die Kindheit bei der Mutter, das Abenteuer im Walde mit der Baroneß, endlich die Lehrzeit bei der Schmiere geschildert. Es blieb als Abschluß der Erfolg auf dem Kunsttheater und die Aufklärung über den Vater. Vielleicht erschien der Umfang zu gering, jedenfalls spann die Phantasie weiter und schob das krasse Schicksal der vom Theaterdirektor genotzüchteten Angelika ein. Dies verunklärt die innere Gerichtetheit des Bis-

herigen, und der Schluß erscheint unnatürlich und unklar, so daß der Ausklang das einheitliche Nachschwingen des poetisch Gelungenen mißtönend stört. Recht häufig scheint das Vergreifen auch dadurch verursacht, daß ein Novellenstoff auf Romanbreite ausgewalzt wird, wobei allerhand Episoden und verschlungene Nebenhandlungen den mageren Grundstock aufschwellen müssen. Wenn aber solch organisches Endglied erst die volle Entfaltung der Pflanze, ja ihre Frucht ausmacht, so müssen auch die übrigen Glieder wachstümlich entsprossen sein. Die Leichtigkeit des Weitererzählens legt immer die Gefahr nahe, Weiteres in den Bereich der Erzählung zu ziehen. Von persönlichem Schicksal auf die Zeit zu lenken und so Stoff und Begebenheiten endlos zu häufen. Die Not, weiter fesseln zu müssen, drängt dann zu Verstärkung und Übertreibung, ein Entgleisen in Kino oder Schauerroman stellt sich ein! Die Beispiele reichen vom „Amadis" bis zu Agnes Günthers „Die Heilige und ihr Narr" oder Thomas Manns „Zauberberg". Aber es dürfen nicht allerhand Situationen zusammengestückelt werden, selbst im Abenteuerromane nicht. Hat das Epos größere Freiheit der Entfaltung und droht zu verabenteuern, so lauert für den Dramatiker die Gefahr, sich zu verbohren. Wieviele Schauspiele kranken daran, daß ihre Handlung nicht von selbst rollt. Am schlimmsten rächt sich die Trennung in äußere und innere Handlung. Die psychologische Verknüpfung mag sorgfältig und gemäß bedacht sein, aber die Situationen wirken herbeigezogen und konstruiert für eine Konstellation, die jene erwünschte Aussprache gestattet. Die Handlung muß aus eigenem Schwergewicht rollen, sie läuft nur auf beiden Rädern. Die Situationen müssen also unter sich in kausaler Bewegung abrollen, nicht nur aus der Eigenart der Charaktere abstrahiert erscheinen. Sogar Hebbel wie Ibsen zeigen, wie schwierig das oft ist.

Von hier aus wird auch über die künstlerische Bedeutung und Verwendung der N e b e n h a n d l u n g Licht verbreitet. Soll

man in ihr eine Bereicherung oder Verunklärung sehen? Für das dramatische Grundgesetz intensiver Steigerung zum schroffen Gipfel bedeutet eine weit ausgesponnene Nebenhandlung offenbar leicht eine Verzettelung. Was sie wirklich zu leisten vermag, demonstriert in unerreichter Meisterschaft die Glosterhandlung im „Lear“. In Lessings „Minna von Barnhelm“ bildet die geschickt durchgeführte Werbung Werners um Franziska nur eine komische Parallele zu Tellheim, sie unterstreicht also die Haupthandlung ähnlich wie die harmonisch gesetzte Begleitung eine Liedmelodie. Dagegen scheint der „Lear“ polyphon instrumentiert. Glosters Schicksale haben Eigenwert und symbolische Bedeutung. Nämlich dort, wo der gemütskranke König nicht mehr den Grundgedanken durchzuführen imstande ist, übernimmt Gloster die Verkörperung, wird zur unmittelbaren Verleibung der inneren Handlung. Ihr dienen also die beiden Stimmen, durch die sie gleichsam fugal verwirklicht wird; wohingegen die Nebenhandlung der „Minna“ die Haupthandlung nur äußerlich über ihre schwächste Stelle schiebt. Sollte nicht das bisher lediglich pathologisch gedeutete Verbrennen des „Guiskard“ durch Kleist in Paris gerade aus der künstlerischen Einsicht erfolgt sein, daß er durch eine geringerwertige Intrigenhandlung Abälards zwar den gewollten Schluß erreicht, sein eigentliches Ziel aber verfehlt hatte? In der Epik kann die Verschlingung mehrerer Schicksale, man denke etwa an Bartsch' „Die Zwölf aus der Steiermark“, recht reizvoll das Grundthema abwandeln, der extensiven Form wie Interessenrichtung gemäß.

Wuchert die epische Handlung in die Breite, so vermag sie das nur durch Ausspinnen der Episoden. Nicht Ablenkungen oder Unterbrechungen des Fortfließens der Haupthandlung bedeuten sie, vielmehr leiten sie den Blick weiter, lassen ihn hinausschweifen auf das unendlich sich dehnende Meer des Lebens. So rufen sie erst das so entscheidende Gefühl der Überschau über die ständig rollenden Wogen, den ewigen Wan-

del und Gang der Kreaturen hervor. Überall blinkt und rauscht der Reichtum der Wirklichkeit in die fensterreiche Halle des Erzählers hinein. Sicherlich übt Vautrin keinen entscheidenden Einfluß auf Goriots Schicksal und Ende aus. Trotzdem fesselt nicht allein die spannende Entlarvung, sondern seine ganze Art und Einstellung. Ist es doch, als wenn in ihm die Stimme brutaler Machtgier Mund und Gestalt wird und als böser Dämon Rastignac lockend naht. Im Gegensatz zur fugalen Verflechtung der Glosterhandlung mit Lears Schicksal, bleibt das Geschick Fräulein Victorines trotz Vautrins Machination scheinbar ohne Ergebnis, nur rankenhafte Umschnörkelung des Themas übergroßer Liebe wie auch das großherzige Liebesleid der Vicomtesse de Beauséant. Nach- und nebeneinander dehnt sich alles, verzweigt auf die Unerschöpflichkeit des Lebens deutend.

In die Seele weisend drängt das Drama alles auf entscheidende Umrisse zusammen. Nur aus der Not, nichts geredet und mitgeteilt verwenden zu können, alles in Person und Handlung verleiben zu müssen, stellt sich gelegentlich eine Episode ein. Am ehesten trägt sie der Anfang noch, am häufigsten verlockt der vierte Akt dazu. Immer muß sie unmittelbar aus der Gesamtbewegung quellen, wohl eine Entspannung, aber nie eine Ablenkung bedeuten. Vorbereitet muß sie sein und das erschwert oft die schlanke Führung der Fabel. Als gelungen können dem „Tell“ noch die Attinghausenszenen zugestanden werden, weil sie an Stelle des griechischen Chores das Ethos des Schauspieles aus Greisenmund direkt auszusprechen gestatten. Der Wunsch, sie direkt in die Handlung einzubeziehen, rief die Erfindung des Rudenz und seiner Liebe zu Berta herbei und damit eine Nebenhandlung, die allerhand Platz kostet. Ganz daneben aber geriet die Parricidaszene, die nur den Zweck hat, Tells Tat als vaterländische Pflicht zu rechtfertigen gegenüber der nur personalen Privatrache eines Johannes Parricida. Diese Aufdringlichkeit verletzt und stört unmittelbar vor dem

Schlusse doppelt. Es bleibt also bis in diese Nebenschößlinge der Handlung die Sprachwurzel das eigentümliche Wachstumsprinzip, das Zweige wie Äste organisch treibt, Blätter wie Blüten.

Kapitel 8
Personen und Schicksal

Neben die Handlung stellt Goethe als zweites konstitutives Merkmal der Dramatik den Charakter. Von der Schule her sind wir gewöhnt, in dieser Weise die Personen der Stücke zu betrachten; aber das übliche Zusammensuchen ihrer Eigenschaften brachte uns dem Verständnis oft nicht näher, schien uns im Gegenteil das Gesamtbild in unserem Herzen zu zerreißen und zerspalten. Die Ausfälle Strindbergs im Vorwort zu „Fräulein Julie“ behagten uns besser: „Das Wort Charakter hat im Lauf der Zeiten eine mehrfache Bedeutung bekommen. Es deutete ursprünglich den herrschenden Grundzug im Seelenkomplex und wurde mit Temperament verwechselt. Dann wurde es der Ausdruck der Mittelklassen für den Automaten, so daß ein Individuum, welches ein für allemal bei seinem Naturell stehen geblieben ist oder sich einer gewissen Rolle im Leben angepaßt hat, welches also mit einem Wort gesagt, aufgehört hat zu wachsen, ein Charakter genannt wurde, und der in der Entwicklung befindliche . . . wurde charakterlos genannt. Daher glaube ich nicht an einfache Theatercharaktere. Und gegen das summarische Urteil der Verfasser über die Menschen: der ist dumm, der ist brutal, der ist eifersüchtig, der ist geizig usw., sollte von den Naturalisten Einspruch erhoben werden, welche wissen, wie reich der Seelenkomplex ist, und welche verstehen, daß das Laster eine Rückseite hat, welche sehr stark der Tugend ähnelt.“ Gewiß, das Leben zeigt uns für gewöhnlich weder extrem gute noch böse Menschen, zum mindesten alle interessanteren scheinen aus vielerlei Trieben und Meinungen bunt zusammengestückt, letztlich unberechenbar, je reicher

begabt, desto mehr. Diese Fülle der Wirklichkeit und Eigenart der Mischung einzufangen, haben Roman und Drama der letzten fünfzig Jahre gewetteifert und dabei auch das andere Vorurteil außer Kraft gesetzt, den Helden.

Wenn Thackeray „Vanity Fair" bezeichnet als „a novel without a hero", so wollte er offenbar damit nur das ethische Werturteil des Heroischen ausschalten. Nicht jedoch glaubte er die Hauptperson eliminieren zu können. Denn dann würde man ein Kulturbild, eine soziologische oder pathologische Studie zurückbehalten, aber kein Dichtwerk. Ohne die Hauptperson gelingt keine einheitliche Verleiblichung; die künstlerische Einheit fordert sie unweigerlich. Oft genug sieht ja der Epiker die Welt direkt mit den Augen seines „Helden", so unheroisch dieser sein mag. Selbst falls er dies nicht tut, ist ein Mittelpunkt zur Orientierung notwendig. Mögen noch eine Anzahl recht wichtiger Personen mit ganz eigenen Erlebnissen dazu gehören, sind sie nicht zu dem Helden in Beziehung gesetzt, so zerfällt der Roman in eine Reihe selbständiger Novellen. Die Bekenntnisse einer schönen Seele sogar vermögen nicht die Lehrjahre Wilhelm Meisters zu sprengen, aber die Wanderjahre schließen sich nicht mehr zu einem einheitlichen Werk zusammen. Nehmen auch Vater Goriots Erlebnisse weniger Raum ein als die Eugen Rastignacs, er bleibt trotz allem gefühlsmäßig doch das Zentrum. Dazu aber gibt er offensichtlich auch den menschlichen Maßstab ab. Nicht ein Dogma von Gut und Böse teilt die Menschen außerkünstlerisch in schlechte und brave, sondern an der Menschlichkeit des Helden messen sich unabsichtlich die anderen, rein durch ihr Danebentreten; ähnlich wie eine einzige Figur in einem Landschaftsbilde die Größenvorstellung wie die Aufmerksamkeit des Beschauers bestimmt. Eine äußerliche Heldenpose ist also nicht nötig. Jedoch wird unser Gefühl ein gewisses Maß von Sympathie verlangen, um die hingebende ästhetische Einstellung überhaupt vornehmen zu können. Durch ihre Stellung zum

Helden gruppieren sich die übrigen Personen im Drama, abgestuft, aber stets untereinander noch im antithetischen Gegensatz verbunden. Was Shakespeare in unerreichter Meisterschaft gelang, formuliert Hebbels Kunstverstand treffend: „Das vollkommenste Lebensbild entsteht dann, wenn der Hauptcharakter für die Neben- und Gegencharaktere wirkt, was das Geschick, mit dem er ringt, für ihn ist, und wenn sich auf solche Weise alles, bis zu den untersten Abstufungen herab, in-, durch- und miteinander entwickelt, bedingt und spiegelt.“ (Anh. 23.)

Ob die Personen leibhaftig vor unseren Augen auf der Bühne oder durch die Erzählung in unserer Vorstellung lebendig werden, macht keinen Unterschied. Auch das Drama ohne Hauptperson ist durch Hauptmanns „Weber“ nicht geschaffen; die Einzelbilder der Akte sind durch einige wichtige Personen zu locker verbunden. Tollers „Maschinenstürmer“ wie „Masse Mensch“ arbeitet durchaus mit durchgehends auftretenden Figuren und Hauptpersonen. Denn der antithetische Grundrhythmus treibt mit dem Helden auch seinen Gegner empor, so daß das Drama nicht wie der Roman um ein Zentrum, sondern um zwei Brennpunkte wie eine Ellipse schwingt. Darin liegt die Forderung, daß beide sich die Wage halten müssen. Da der Dramatiker in allen seinen Figuren leben soll, so wird er, wenn er eine bevorzugt, sich episch einstellen. Es kommt also für das Drama alles auf das rechte Auswiegen des Kämpferpaares an. Darin ruht vor allem die Wucht der antiken Tragödie. Der „König Ödipus“ zeigt die Möglichkeit, das Gegenspiel auf mehrere Personen zu verteilen. Diese müssen jedoch eine innerlich geschlossene Gruppe bilden. So steht ja auch Schillers Maria Stuart nicht nur Elisabeth, sondern auch Burleigh gegenüber. Diese allein wäre gänzlich unzulänglich, denn gar zu sehr hat Schiller sie zum bloßen Negativ seiner Heldin gemacht. Ihrer kleinlichen und feigen Erbärmlichkeit gegenüber besitzt der Staatsmann persönliche Ehrenhaftigkeit und sachliche Wucht. Ein solcher Gegner hebt die Bedeutung des Helden

weit mehr, als wenn dieser in engelhafter Reinheit von einem unmenschlichen Tyrannen oder eklen Schleicher zur Strecke gebracht wird. Ebenbürtigkeit der Ringer und ein Kampf auf derselben Ebene fesselt allein unsere menschliche Anteilnahme.

Schillers Ringen um den „Don Carlos" entspringt dem ständig sich verschiebenden Gewicht der Hauptpersonen. In dem ersten Entwurf stand dem edlen Jüngling nur der harte, eifersüchtige Tyrann von Vater gegenüber; alle Sympathie war auf der Liebeshandlung gesammelt. Nun begann der dramatische Genius den allzu schwach und äußerlich gezeichneten König emporzutreiben zu der imposanten Einsamkeit des großen und einsamen Weltherrschers. Durch diese Steigerung war die rein persönliche Feindschaft auf die neue Ebene weltgeschichtlicher Bedeutsamkeit gehoben. Der König mußte ein gleichwertiges Gegenspiel suchen, so wurde der Konflikt noch weiter gehoben in den absoluten Kontrast der Weltanschauungen. Gegen Posa und sein Ideal der Autonomie trat hinter Philipp noch der dunkle Schatten des Großinquisitors als Prinzip der Heteronomie. Immer wieder treffen wir bei Schiller die Komposition, ja Neuerfindung von Gestalten aus dem Streben nach echt dramatischer Wucht durch das gehaltvolle Gegenspiel. So tritt zum Praktiker Octavio dessen Sohn als Ideenträger; die weltgeschichtliche Tatsächlichkeit wächst zur ewig menschlichen Gegensätzlichkeit, ja zur metaphysischen Polarität. Nicht moralische Unantastbarkeit, sondern menschliche Wucht und zwar auf beiden Seiten verlangen die Hauptpersonen des Dramas, gehören doch Richard der Dritte und Macbeth zu den größten Gestalten der Weltliteratur. Für den Roman wird man solch Verlangen nie stellen, weit eher möchte man nicht zuviel Intensität der Hauptperson wünschen, um sie in möglichst viele Erlebnisse, in den Strudel der Welt hineingerissen zu sehen; man denke an Eugen Rastignac bei Balzac, der ja aus dem guten und bösen Sohne Glosters gemischt ward.

Nichts aber macht den Unterschied der Personen in der Dramatik und Epik so augenscheinlich, als die Gegenüberstellung von Vater Goriot und Lear. Treffend hat Goethe ihn zusammengefaßt in den Gegensatz von „Charakter“ und „Gesinnung“. Der König handelt aus seinem Charakter, der Nudelfabrikant duldet aus der unendlichen, übermenschlichen Liebesgesinnung. All die einzelnen Eigenschaften, von denen wir gelegentlich erfahren, wie seine Geschäftsklugheit, sein Wagemut, kaufmännisch ohne viel Sentimentalität, all das tritt zurück vor dieser einen ihm ganz eigentümlichen Grundgesinnung und Stimmung. An einer Mutter würden wir sie als Affenliebe wohl gering achten, an dem Manne ergreift diese Hingabe des Allerletzten mit doppelter Gewalt als etwas ganz Persönliches und Individuelles. Trotzdem der Alte einen edlen und eigenen Charakter hat, empfinden wir ihn nicht als „Charakter“ wie König Lear. Ganz ähnlich geht es uns ja auch im Leben. Wir empfinden viele als durchaus ehrlich und doch geben wir ihnen nicht als besonderes Kennzeichen das Prädikat „ein Charakter“. Tun wir dies, dann hat sich der Genannte bei besonderer Gelegenheit bewährt und wir haben weiter die Zuversicht, daß er immer nicht nur selbständig denken, sondern auch seine eigene Überzeugung unerschrocken und energisch aussprechen, behaupten und durchsetzen wird. Solch Verhalten aber wird nur offenbar in dem, was wir als Handlung bezeichneten.

Erst in Willenskonflikten, in Kampf und Behauptung gegen anderer Meinungen und Ziele entwickeln und härten wir unsere eigene Prägung und das eben bedeutet ja das Wort „Charakter“. Um bloß zufälliges Tun, impulsives Getriebe und rückgratloses Geschobenwerden von bewußter Entschließung und zielklarer Ausführung, eben von Handlung zu unterscheiden, muß ich eine konstante Geschlossenheit, eine gefestigte Seelenstruktur zugrunde legen. Da im Drama das Handeln der Wirklichkeit komprimiert wird zur „Handlung“ als Darstellungsmittel des dichterischen Erlebnisses, so gehört die Charakter-

haftigkeit der Personen als unentbehrliche Voraussetzung mit dazu; eben in dem Sinn, daß sie keine guten Charaktere zu sein brauchen, aber Charakter besitzen müssen. Bereits Kant lehnte als Definition die moralische Bewertung ab und ließ nur die Konstatierung der eigentümlichen Beschaffenheit des Wollens gelten.

Schon die primitivsten Possen erweisen den Charakter als dramatisches Postulat. Denken wir etwa an die Fastnachtsspiele unseres Hans Sachs: wie holzschnitthaft roh, aber eindeutig ist jede Person um die beherrschende Eigenschaft als ihre Achse geformt. Daher bekommt ihr naives Benehmen überzeugende Eindeutigkeit. Die Handlung wird selbstverständliche Folge und Manifestation dieser seelischen Triebkräfte. Diesem Prototyp des germanischen „Charakterdramas" steht Molière als Vertreter des romanischen „Fabeldramas" gegenüber. Wo er von den ähnlich primitiven Typen der commedia dell'arte abweicht und „Charaktere" zu schaffen versucht, geht er als Schauspieler doch von den markanten und wirkungsvollen Situationen aus. Was sie an Eigenschaften verlangen, wird dann ganz unbefangen den Personen zugeteilt. Wie äußerlich sich da mancherlei Unwahrscheinliches, ja Widersprüchliches mischt, zeigt der Geizige; zu seiner ängstlich verbergenden Weise tritt unegoistische Verliebtheit nicht etwa in inneren Gegensatz, sondern konfliktlos als weitere Voraussetzung für die Verflechtung der äußeren Vorgänge hinzu. Aber auch bei solchem Vorwiegen des Interesses an den Ereignissen wird stets Charakter als künstlerisch unumgängliches Postulat vorausgesetzt. Im Extrem wird unsere Illusion allerdings doch gestört, daß wir den Nexus der Ereignisse zu sehr als Hauptsache empfinden, die Personen uns danach konstruiert und wie Schachfiguren, nach Bedarf umhergeschoben, erscheinen. Doch auch das andere Extrem stört, wenn nämlich der Offenbarung oder gar der bloßen Aussprache von Empfindungen und Meinungen zuliebe die Situationen als herbeigezogen auffallen. Nicht äußerer Rahmen,

sondern selbstverständliche Anschaulichkeit der inneren Kräfte müssen sie sein. Der pragmatische Zusammenhang der Ereignisse soll in sich ebenso geschlossen sein wie die innere Notwendigkeit aus den Charakteren, beides aber nicht nebeneinander laufend, sondern in- und miteinander verwachsen wie Leib und Seele. Einem so eigenwilligen Menschen wie Strindberg war ja die Unentbehrlichkeit von Charakteren an sich nicht zweifelhaft und gerade in seinen naturalistischen Dramen umriß er eigenartige Menschen; nur gegen den schematischen Trott wandte er sich zugunsten komplizierterer, gemischter Charaktere. Er drängte also in der Richtung des modernen psychologischen Dramas, das unter dem Einfluß des Impressionismus immer weiter sich in der Abschilderung einzelner, differenzierter Seelenabläufe verlor. Das beständige Analysieren der Stimmungen bei sich und anderen entfernt aber immer weiter von Handlung, die Menschen von der Geschlossenheit und Einheitlichkeit eines Charakters. Dadurch nähern sich solche Stücke der Novelle; man denke etwa an Schnitzler. Viel leichter wird es dem Epiker all diese zarten Abschattungen und diffizilen Nachdenklichkeiten zu bringen, weil er direkt schildern kann, während der Dramatiker stets auf Umsetzung in Handlung angewiesen bleibt. Auch die weitere Beschränkung auf den Gegner fällt ja fort, und so wird das Weben her- und hinüber zwischen den Gestalten weit bunter und reicher. Damit wird für den Helden besondere Eindrucksleichtigkeit und Lenkbarkeit erwünscht; er darf nicht so in sich gefestigt der Welt in kämpferischer Selbstbehauptung gegenüber verharren. Vielmehr muß er sich mit ihr einlassen, ja von ihr getrieben werden, muß der Aufnehmende und Empfangende bleiben wie Wilhelm Meister. Trotzdem besitzt er seine individuelle Eigenart, nur reagiert diese eben in anderer Weise, weniger abwehrend und selbsttrotzend als aufnehmend und verarbeitend. Die Begebenheiten, die ihm zustoßen, müssen aber in inneren Bezug gesetzt werden zu seinem Bewußtsein und dies geht nur durch Einfluß und

5*

Zusammenhang mit seiner „Gesinnung". Diese bezeichnet einen Komplex, der zwar auch gefühlsgefärbt ist wie der Charakter, doch weit passiver eine bestimmte Grundstruktur enthält. Nicht nur gefühlige Stimmung, auch intellektuelle Reflexion spielt gegenüber der dramatischen Willenskraft und Leidenschaft eine große Rolle. Der seelische Ertrag des Romanes ergibt also „Bildung", nämlich wie ein Mensch in der Auseinandersetzung mit der Welt seinen seelisch-geistigen Inhalt sich erwirbt. Die äußerliche Erfahrnisreihe der Abenteuer hebt sich damit zum Entwicklungsroman, der bezeichnenderweise gern noch als „Ich-Roman" auftritt. Immer und überall wird das Interesse nicht wie beim Drama an einem Helden als geschlossenem Charakter hängen, sondern an seinen Erfahrungen, eben an Begebenheiten.

Eine solche Bereicherung der Seelenweite vermag die dramatische Methode nicht darzustellen. Auch da wird im Gegensatz zum wissenschaftlichen Psychogramm nicht aufgezählt und analysiert, sondern verkörpert und folglich nicht alles mit einem Male gesagt, sondern in und durch Bewegung lebendig gemacht. Der Ablauf jedoch geht nicht wie in der epischen „Entwicklung" extensiv von geringerem Quantum zum reicheren, vom Jüngling zum erfahrenen Manne, oder gar zum weise geklärten Greis, vom Dümmling zum Einsiedel, sondern vom ehrgeizig träumenden und wünschenden Feldherrn zum blutigen Usurpator Macbeth, der vom eigenen Mißtrauen zersetzt und zerfressen wird. Bloße Enthüllung des Kernes wäre lediglich ein technischer Kunstgriff; nein, die Handlung wirkt das Durchbrechen aller äußeren Hemmungen und Dämpfungen. Die Tiefe steigt empor und setzt sich durch, das immanente Grundgesetz entfaltet sich restlos. Selbst der Prinz von Homburg besitzt am Ende keinen anderen oder wesentlich modifizierten Charakter; seine Läuterung besteht lediglich im Hindurchkämpfen zu seinem eigentlichen Kern: der impulsive Sieger wird zum herzstarken Helden voll innerer Haltung. Nicht

extensive Entwicklung an der Hand der Begebenheiten, sondern intensive Entfaltung macht der dramatische Charakter kämpfend durch. Er wird nicht Ausnahmemensch durch Anlage sein, sondern zu ausnahmsweise reiner Ausprägung durch die Situationen kommen. Aus Edgar reißt (im „König Lear") das ungeheure Erleben den angeborenen Edelmut hoch, während Edmund sein hemmungsloser Ehrgeiz zum Schurken macht. Balzac konnte beide zu der einen Figur des weder gut noch bösen Strebers Rastignac zusammenfassen, der, trotzdem er die meist erlebende Person des Romanes ist, doch sich gleichbleibt und nur gewitzter in derselben Gesinnung sein altes Ziel des Ansehens und Glanzes weiter verfolgt. Der Wirklichkeit gegenüber erscheint vielleicht jede dieser beiden Arten, die Figuren zu zeichnen, als übertrieben. Das ist richtig in dem Sinne, wie ja auch nicht irgendwelche Ereignisse und Vorgänge, sondern nur wichtige und bezeichnende für den Inhalt der epischen und dramatischen Werke benützt werden. Die Auswahl und Zusammendrängung des Wesentlichen macht eben die „Dichtung" aus. Dennoch widerspricht jene Darstellung der Personen nicht dem Befunde des Alltags. Denn die moderne Charakterologie (Anh. 24) untersucht wissenschaftlich die eigenartigen Strukturtypen und betont damit den Beobachtungen der Funktionspsychologie gegenüber das Feste, das erst den Abläufen Sinn und Färbung gibt. Man geniert sich nicht, vom „Grundcharakter", nicht als abstraktem Sammelbegriff, sondern als realem Komplex zu sprechen, der während des ganzen Lebens derselbe bleibt und von Anfang an vorhanden war. Dieser hat das Streben und die Kraft, sich von innen her auszuzeugen. Doch die Verwirklichung hängt nicht allein von ihm ab. Nicht totes Material wird ihm nur als Futter vom Leben zugeführt, sondern andere Kräfte wirken auf ihn ein. Neben die wurzelständigen Züge treten dadurch andere, die einesteils nur augenblicklich durch die Auseinandersetzung mit bestimmten Verhältnissen und Aufgaben aufgezwungen

werden. Andere dagegen bleiben dauernd erhalten, wenn sie ihre Entstehung auch nur der Überkompensation einer Schwäche verdanken, also aufgepfropft oder gar maskenhaft vorgebunden sind. Wie Zwiebelschalen legen sich alle diese sekundären Züge als „empirischer Charakter" um den schöpferischen Kern.

Der Erzähler hat in den Begebenheiten und der in sie verflochtenen Vielzahl von Personen volle Möglichkeit, das Werden des empirischen Charakters in seiner Totalität und feinen Verästelung auseinander zu legen, und sein Wachsen von vielen Seiten her zu beleuchten. Die strenge Perspektive des Dramas zwingt zur Konzentrierung auf den Grundcharakter, und seine notwendigen Funktionen, wie sie die Handlung enthüllt. Eine einzige Eigenschaft oder Begabung allein hervorzuheben, ist schematisierende Abstraktion von der Wirklichkeit. Auch nicht ein „empirisch" fertiger Charakter mit all seinen kleinen Nuancen fesselt, sondern nur der Wesenskern, der das tief allgemein Menschliche in dem eigentümlichen Individuum offenbart. Beide Gattungen schaffen zwar Neues, doch nichts Widernatürliches; sie betonen vielmehr nur diejenigen Seiten der Wirklichkeit, die ihre Darstellungsmethoden voll zu erfassen vermögen.

Wird der dramatische Charakter schon durch seine aktive Geballtheit von den übrigen Menschen isoliert, so steigert ihn seine hemmungslose Entfaltung bis zum offenen Gegensatz zur Welt. Er macht sich nicht nur zufällige Feinde und Kläffer, sondern es entsteht ihm der notwendige Gegner als Verkörperung all der Eigenschaften, die ihm fehlen. Aber mehr wird ihm dieser als persönlicher Gegensatz, er wird sein Widerspiel als Vertreter jener Wahrheiten und Rechte, die seine Einseitigkeit verneint. Wie die Eiche den fällenden Blitz zieht er unwiderstehlich seinen notwendigen Untergang an. So erwächst in und mit der Entfaltung seines Kernes ihm das notwendige Schicksal; ja rückbezüglich ist er es seinerseits auch dem

Gegner. Dieser wird dadurch in seiner Bedeutung gehoben, daß er die entgegenstehende Notwendigkeit, die Macht des Nicht-Ich inkarniert. Denn da im Drama der Held etwas will, auf die Ausführung und Durchsetzung seines Zieles arbeitet, muß er mit Dingen und Menschen als Stoff seiner Verwirklichung sich verbinden. So geht er aus seinem innern Bereich heraus, entäußert sich und findet dort eigene Gesetzlichkeit. Fortzeugend kann seine Tat sich gegen ihn kehren, nicht nur seine materielle Existenz, sondern seine seelische Autonomie bedrohen. Nun folgt der eigentliche dramatische Entscheidungskampf: läßt er sich zum Abfall und Verrat an seinem Grundcharakter zwingen? Sein Wille läßt dies nicht zu. Mit diesen selbstbereiteten Widerständen ringend, entfaltet er alle Möglichkeiten seines Kernes, selbst wenn nur das Ende des Todes bleibt. Er bejaht auch diesen als Impuls zu höchster Selbstentfaltung und Verwirklichung. Damit bezieht er alle Gegnerschaft in seinen Lebenskreis ein, erkennt die darin waltende Gesetzlichkeit als immanente Notwendigkeit auch für sich an: der Gegner wird ihm zum Fels, an dem er scheitern *sollte*! So formt sein Wille das Geschickte zu seinem Schicksal um, als der Verwirklichung seines innersten Wesens. Er ringt also *mit* seinem Schicksal wie Jakob mit dem Engel, nicht wehrt er sich gegen ein grausiges Geschick. Dieses steht daher nicht als blindes Fatum außerhalb der Handlung und des Charakters, über den Wolken schwebend, sondern es wirkt in beiden, ja recht eigentlich wirkt und webt es diese beiden erst zu einem einheitlichen Gebilde zusammen. So hat der dramatische Held stets „Schuld“ an seinem Ende, jedoch braucht er nicht schuldig, nämlich einer moralischen Schuld verfallen zu sein; die „Seins-schuld“ als seine individuelle Eigenart genügt bereits dem Ansetzen des Schicksals. Den Adel des tragischen Todes würde eine kriminell verdiente Exekution gänzlich zerstören.

Auch für das Epos bedeutet das Schicksal den Zusammenhang zwischen dem Helden und dem ihm Zufallenden und

Widerstrebenden. Der Weisheit des Epikers liegt es nicht, das Ganze nur kühl zu konstatieren als Geschick. Immer wird er nach Menschenart in dem Zufall einen Sinn suchen, hineinschauen. Erst das sinnvolle Verknüpfen macht die Einheit der Erzählung aus. Unvorhergesehenes trifft seinen Helden und wird für ihn wirksam, gibt ihm Lebensstoff und seelische Weitung. So heißt es den in Dingen und Ereignissen verborgen liegenden Sinn zu enthüllen und zu verbinden mit dem Ziel, das der Seele eingeboren ist als ihre Bestimmung. Vom Schlusse der Bahn rückschauend wird unter diesem Leitgedanken alles zur Kette zusammengeschmiedet. Aber der Abglanz des Unfaßlichen und Unbegreiflichen, der jedem Lebensereignis als Zufall zunächst anhaftet, liegt noch auf der Art der Darstellung, die als epische ja nicht zum Ziele drängt, weil sie es kennt. Dies Geheimnisvolle und Unberechenbare gibt der epischen Darstellung der Begebenheiten ganz eigenen Schmelz und Reiz und verstärkt das Übergewicht der Schickung über die Eigenkraft des Helden. Dieser zieht hinaus der blauen Blume nach und findet seinen verborgenen, ihm vorbestimmten Kern; aufnehmend also macht er sich sein Schicksal zu eigen. Entweder fügt er sich schließlich resigniert und trägt des Lebens Last als Schickung oder er nimmt gläubig tieferen Sinn an, deutet es dankbar als göttliche Fügung. Die Wucht des Rhapsoden kennt die Sehnsüchte und Träume der Menschenseele, weiß aber das Wirken der Mächte als das Stärkere.

Kapitel 9
Gehalt und Stoff

Wie das Leben durch das Pulsieren des Herzens sich bekundet und dieses doch nicht offen sichtbar liegt, so tritt auch der „Gehalt" als das lebendige Prinzip des Dichtwerkes nicht direkt in die Erscheinung, trotzdem man sein Pulsen deutlich fühlt. Gehalt, bereits das Wort bezeichnet deutlich, daß ein

Ganzes (ge = ga = ganz und gar) zusammengehalten wird. Bei „Inhalt“ wiegt der Gegensatz zur Form vor, als der Außenseite des Werkes. Jedoch der Gehalt ist keineswegs etwas in ein leeres Gefäß Hineingelegtes, sondern der erzeugende Sinn selbst. Daher kann man ihn auch nicht herausheben und rationell als Moralsatz etwa formulieren. Er ist eben überhaupt kein Bestand oder Komplex aus allerhand Meinungen und Tendenzen des Autors, er ist eine Kraft. Dazu gehört allerdings eine ganz bestimmte Gerichtetheit und diese hängt ohne Zweifel mit der Dichterpersönlichkeit zusammen, mit seiner individuellen Anlage wie seiner kulturellen Zeitverflochtenheit. Mancherlei Möglichkeiten besitzt also das Spiel seiner geistig seelischen Kräfte: Eine Resultante aus ihnen konkretisiert sich als Impuls und wird zum Gehalt eines Werkes. Darum schießt eine abstrakte Formulierung über den wahren Sachverhalt hinaus. Will man eine „Idee“ herausdestillieren, so tötet man das eigentlich Lebendige des Werkes, verwechselt es mit theoretisch-philosophischen oder religiösen Leistungen, die andere Formulierungsmethoden besitzen. Die Eigentümlichkeit der Dichtung als geistiger Leistung ruht eben in dem konkreten Kunstwerk als Ausdrucksmittel, in der evidenten Ganzheit seines Daseins und So-seins! Nichts fremdartig Dahinterstehendes kann also seinen „Sinn“ geben. Das Erleben des Ganzen als lebendiger Gestalt gibt uns genau das, was beabsichtigt war. Wir mögen nachher den seelischen Bestand noch weiter analysieren und in einzelne Teile zerlegen. Wir dürfen dabei nicht vergessen, daß wir dann von uns aus etwas Weiteres tun, das Kunstwerk selbst dagegen uns einen Gesamtzustand übermitteln wollte, in dem Verstand, Wille, Gefühl und Vorstellung in einzigartiger Weise in Schwingung versetzt waren. Eben diese Gesamtheit, das ist der Gehalt. Im Aufnehmenden finden wir ihn als Wirkung, im Künstler als Antrieb, im Werk als Einheit schaffende Lebenskraft.

Nicht mangeln dem Dilettanten edle Gedanken, tiefe Gefühle, auch mag er ein witziger und fesselnder Erzähler sein. Aber sein Werk bleibt ein Gemächte, da es nicht vom Gehalt wachstümlich entfaltet ward zur lebendigen Gestalt. Es erlosch der göttliche Funke und durchstrahlte nicht den brauenden Äther, riß ihn nicht fort in die eigene Schwingung und Richtung, ballte ihn nicht zu einer Welt.

Gebaut und durchpulst vom Gehalt tritt das Kunstwerk erst als eigenartige Wirklichkeit in die Reihe der menschlichen Schöpfungen. Sonst gäbe es nur einkleidende Rhetorik, die gewandt Gedanken umschriebe, die man auch einfach mitteilen und verbreiten könnte. Das Kunstwerk aber kopiert nicht anderwärts Existierendes, sondern schafft Neues, Eigenes, der Gehalt macht es zum Symbol: es leibt ein Geistiges ein in sinnenhaft erfaßbare Gestalt. Da steht nun etwas vor uns, das mehr ist als irgend ein einzelnes Naturding: ein Bild, in dem wir doch das Ganze so schauen, eine lebendige Offenbarung des Unerforschlichen. (Anh. 25.) Das Naturgesetz faßt eine Summe gewisser Erscheinungen zusammen zu einer Einheit und verwirklicht so das Streben des Menschengeistes nach Ordnung und Zusammenhang gegenüber dem Meere der Einzeleindrücke. Auch „des Künstlers Auge sieht nichts als das Ganze und in jedem Gliede sein Spiegelbild“ (Hebbel). So deutet er das Wogen menschlicher Schicksale und gestaltet den Wirbelsturm der ewig stürmenden und aufsteigenden Leiber zu sinnvollen Szenen und Bildern. Da leuchtet durch alle Sichtbarkeit seiner Handlung, durch alle Einmaligkeit seiner Personen, das unendliche Leben. Mit den Mitteln der Zergliederung kommt der Verstand nie zum Ende, aber dies „Unbeschreibliche“ wird im Kunstwerk offensichtlich, wird „Ereignis“ (Anh. 26): ein Individuelles, das zugleich ein Totales ist! Innere Unerschöpflichkeit trennt das Kunstwerk grundsätzlich vom Rätsel, das durch seine Lösung für uns erledigt wird. Der Gehalt liegt nicht versteckt dahinter, sondern er steckt eben

in all und jedem, webt in Form und Inhalt, in Personen und Schicksal. So wird er also sich nur in Verbindung mit der organisierenden Sonderkraft der jeweiligen Sprachwurzel als einheitliche Richtung formulieren lassen, in epischer oder dramatischer Zuspitzung. Dann erst hören wir bei jedem Einzelwerk seinen individuellen Herzschlag.

Wie kläglich sind doch die Versuche, „Ideen" der Dramen zu formulieren, meist gescheitert. Paßte es wohl bei Schillers Romanzen, so wollte es für seine Dramen nicht recht gelingen, klang kahl und schulmeisterlich. Man fand gar überall eine Überheblichkeit des Helden und konstruierte eine aus seiner Hybris folgende „Schuld" heraus, zu der wohl das Ressentiment des Philisters befriedigt die Strafe des Untergangs bucht, die aber nimmer einen Künstler zu dramatischem Schaffen reizen könnte. Hat Shakespeare wirklich seinen „Lear" als warnendes Beispiel geschrieben für den Spruch an manchem Stadttor: „Wer seinen Kindern bricht das Brot und leidet im Alter selber Not, den schlag' man mit der Keule tot!" Oder hat das Genie der englischen Renaissance wirklich darin sein todeswürdiges Unrecht gesehen, daß er in den Töchtern nicht die freie Selbstentscheidung achtete und ihnen Liebe befahl; deswegen dann das ganze lange Drama? Halten wir unsern Blick aber eben auf die Handlung gerichtet, so würde uns diese Zusammenfassung entsprechender vorkommen: die von den undankbaren Töchtern zerfleischte Vaterliebe. Daß etwas so Edles und Grundlegendes wie Vaterliebe mit ihrer fortschenkenden Freigebigkeit und leidenschaftlichen Herzlichkeit so elend zu Tode gespottet und gehetzt wird, dieses Erlebnis türmt die ganze Wucht des Lebens in leidenschaftlichem Ernst vor uns auf. Im „Vater Goriot" erleben wir etwas anderes, nämlich wie die Vaterliebe in unsäglicher Güte alles duldet und trägt, ihr Letztes hingibt an die egoistischen Töchter, diese wie Rastignace zwar aufrüttelt, aber doch wohl kaum bessert. Ernst und Tragik wie im Drama, aber wie anders die ganze Einstellung und Ausführung!

Als „Idee“ hätte man wohl „Vaterliebe“, vielleicht gar „törichte“ oder „übertriebene“ herausabstrahiert, aber eben den Gehalt als das Lebensprinzip dieses Dramas und jenes Romanes damit verfehlt.

Ein Beigeschmack von Stofflichkeit scheint unserer Auffassung von Gehalt anzuhaften, mit Recht: aber tatsächlich handelt es sich um Konkretheit, eben jene des Symboles überhaupt. In Verbindung mit dem Stoff steht allerdings der Gehalt, in polarer Korrelation. Denn Gehalt bezeichnet nur die eine Seite, die geistig-aktive; Stoff die bildungsfähige. Beide sind „aufgehoben“ im fertigen Kunstwerk, der Gehalt als innewohnendes Lebensprinzip, der Stoff als geformter Inhalt. Ähnlich wie die Nahrung erst im Körper umgesetzt wird, bevor sich aus ihr das Fleisch aufbaut, wird der Stoff ausgewählt aus dem, was Natur und Geschichte, was Bildung und Eigenerkenntnis, was Gefühl und Wille bringen. Stoff bezeichnet also eine erste Sichtung bereits des Assimilierbaren von der bloßen Masse der Materie. Diese besitzt eigene Struktur und Schwere; und wie wir nicht jedes Gewächs zu verdauen vermögen, ließe sich sehr wohl auch die Frage stellen, ob nicht gewisse Stoffgruppen sich besser auf epische, andere mehr auf dramatische Art verarbeiten lassen.

Schillers jahrelanges Ringen um den „Wallenstein“ war ein solches Durchleuchten und Organisieren des Stoffes, der sich aus dem Wust der historischen Materie herausschälte, zum Inhalt und zwar eines Dramas, also zur Handlung. Daß dabei nicht nur ausgeschieden, sondern auch hinzuerfunden werden mußte, erforderte der Gehalt. Während dieser Wachstumszeit kristallisierte sich allerhand Verwandtes an, bezeichnende Episoden und Anekdoten für Einzelzüge, Selbsterfahrenes und Angelesenes, so stark, daß aus dem ersten Stück zwei Hälften wurden, ja schließlich noch das Vorspiel hinzukam. Trotzdem der Stoff lediglich das Wachsende, der Gehalt die Wachstumskraft ist, wäre es falsch, den einen von beiden als den wichtigeren

und primären anzusehen; keiner vermag für sich etwas, der Gehalt wäre ein Homunkulus, der Stoff amorphes Meer. Auch tatsächlich sind bei der Konzeption sofort beide vorhanden, nicht getrennt, sondern in der Urzelle fruchtbar vereint.

Weil nun der epische Inhalt eine Reihe von Begebenheiten verlangt, das Drama aber eine schlanke Fabel, so wird eine weitschichtige Materie sich hierfür wohl leichter eignen. Es läßt sich aber nicht entscheiden, daß die Gegenwart besser als die Geschichte für einen Roman diene, weil sie allein genügend Stoff für eine epische Darstellung biete. Gewiß wird der Epiker ungleich dem Historiker andere Teile der geschichtlichen Materie auswählen als Stoff für einen Roman. Ganz besondere Wichtigkeit bekommt alles Anekdotenhafte, gleichviel ob als echt beglaubigt oder nicht. Wenn es nur dem Gehalt den verlangten Körper bildet, ist es willkommen. Reichhaltigkeit der Begebenheiten lockt zur epischen, Intensität des Konfliktes zur dramatischen Behandlung. Für sie wird immer der bewußte Wille, die bedeutsame Entscheidung im Mittelpunkt stehen. So läßt sich die unwillkürlich verderbenspendende Schönheit einer Agnes Bernauer nicht als dramatische Handlung darstellen. Sie bleibt daher auch bei Hebbel nur Anlaß und Objekt für die eigentliche Handlung zwischen Vater und Sohn, die sich dreht um Herrscherpflicht und Staatsnotwendigkeit gegenüber privater Liebesneigung und egoistischem Genuß. Das Äußerste an selbstgenügsamem Beruhen des Helden in sich selbst gelang Grillparzer in seiner Hero (Des Meeres und der Liebe Wellen). Das warnt eindringlich vor leichtfertigem Absprechen über dramatische oder epische Verwendungsfähigkeit eines Stoffes. Aus wie geringem mythologischem Material baut sich doch Spittelers „Olympischer Frühling“ oder „Prometheus“ auf. Selbst der lange totgesagte historische Roman ist wieder aufgelebt und wuchert lustig fort.

Das Überraschendste zeigt uns Kleist. Für die Ausgestaltung seiner „Penthesilea“ wurde ihm die Tatsache entscheidend, daß

er den auf dieses Stichwort in Heiderichs „mythologischem Lexikon“ folgenden Artikel las: „Pentheus“. Nicht etwa benutzte er diesen nun zu einer gelegentlichen Ausschmückung, etwa für eine ergänzende Erzählung, eine Anspielung oder Metapher, nein, die extreme Grausigkeit der Katastrophe entstammt jenem Bericht von der königlichen Mutter, die als Mänade mit ihren eigenen Zähnen den leiblichen, sie belauschenden Sohn zerfleischt.

Wie ein Dichter zu der Konzeption kommt, bleibt Wunder der Begnadung. Die ihm dort jäh vor die Seele tretenden Bilder (Anh. 27) mögen wie unsere Träume sich aus mannigfachem bekannten Stoff, einstigen Eindrücken aus Leben und Lektüre herleiten. Entscheidend bleibt, daß sie oft genug nicht sofort bei jener Erfahrung aufblitzen, höchstens als möglicher Stoff auffallen; später tauchen sie plötzlich auf in fester Gestalt. So ging es Goethe am „erfindenden“ Tag des 30. März 1780: da stand die erste Szene des „Tasso“ vor ihm, ohne daß er sich seiner Kindheitslektüre erinnerte, deren Titelkupfer die Situation der Bekränzung der beiden Dichterhermen zeigte.

Die Konzeption also liefert den Stoffbereich schon vom Gehalt abgesteckt. Ihn mag der Dichter dann ergänzen, indem er nicht Lektüre um ihrer selbst willen treibt, sondern ganz bestimmte Dinge in ihr sucht. So griff Goethe nach jener Konzeption erst zu Darstellungen über seinen Helden, wie den Aufsatz von Heises, später zur neuerschienenen Biographie von Serassi. In der Entscheidung für einen Stoff liegt demnach schon eine bestimmte Einstellung, die nicht nur aus der Materie der Überlieferung die Ereignisse auswählt und sie gemäß dem spezifisch Dramatischen zur Handlung organisiert, sondern die auch die Charaktere dem Gehalt entsprechend formt (Anhang 28). Am schwersten wird bei bekannten Namen starke Eigenwilligkeit gegenüber dem historischen Wissen der Gebildeten sich durchsetzen; das betonte schon Lessing, der für die Fabel alle Freiheit zugestand, für die Charaktere die historischen Grundlinien ge-

achtet wünschte. Aber den Prinzen von Homburg denken wir uns nun mal als den Jüngling bei Kleist, nicht als den behäbigen 43-jährigen Haudegen, der an seine „engelsdicke“ Gemahlin vergnügt den Reitersieg bei Fehrbellin berichtet, nichts ahnend von der Problematik der Legende. Goethe rechtfertigt sein ähnliches Verfahren mit dem historischen Egmont mit den bezeichnenden Worten: „Hätte ich den Egmont so machen wollen, wie ihn die Geschichte meldet, als Vater von einem Dutzend Kinder, so würde sein leichtsinniges Handeln sehr absurd erschienen sein. Ich mußte also einen andern Egmont haben, wie er besser mit seinen Handlungen und meinen dichterischen Absichten in Harmonie stände; und dies ist wie Klärchen sagt, mein Egmont.“ Seine dichterische Absicht, seinen Gehalt sah er nicht in blindem Leichtsinn, sondern in irrationalem Schicksalsglauben: seinem Dämon sich vertrauen und treu bleiben, auch wenn der Tod droht, ja gerade dann. Genußfroher Lebensglaube gegenüber dem nahenden Untergang, das erst enthüllt die Größe und Schönheit seiner Seele, hebt ihn ab von den Vorsichtigen, Philister wie Staatsmann. So müssen wir die Konzeption nicht aus dem Stoff „ableiten“, nur aus der seelischen Lage des Dichters verstehen, ohne aber das Überraschende des Geschenkes darin für ihn wie uns zu verkennen. Daß aus dem Keim sich die Pflanze voll entfaltet, liegt nicht am „günstigen“ Stoff, sondern in der Fruchtbarkeit einer produktiven Phantasie, die aus Erlebtem und Erlerntem, Gelesenem und Geschautem, Teile anzieht und verarbeitet gemäß dem Gehalt. Dies Vermögen der Transsubstantion gegenüber bloßem assoziativem Kombinieren des Dilettanten verdient die eigentlich „poetische“ Gabe genannt zu werden, offensichtlich differenziert in ihrer Arbeitsweise bei vorwiegend epischer oder dramatischer Richtung und Begabung. —

Seit altersher werden ja tragische Stoffe für die dramatische Darstellungsmethode besonders geeignet genannt. Nur treibt man im Alltag sicherlich viel Unfug mit dem Ausdruck und

nennt alles traurige Geschehen bereits so. Nicht jedes Leiden eines Menschen ist tragisch, auch nicht das unverdient oder gar plötzlich eintretende. Unsere modernen Dramen zeigen, daß der hohe Rang der Person und die Jähe ihres Sturzes ebenso wenig genügen. Es muß sich um einen menschlich Wertvollen handlen, eine echte und tiefe Seele, gleichviel welch Standes oder Berufes. Traurig berührt uns, sehen wir unschuldig leiden, doch wenn die Seele dabei noch wächst und sich erst recht daran entfaltet, dann erschüttert uns dies als Offenbarung der weltüberwindenden Macht des Menschenherzens. Darin also besteht die einzigartige Verknüpfung des Tragischen, daß die vernichtende Macht aus demselben Wurzelgrunde erwächst wie ihr Objekt. Beide gehören zusammen, treiben sich gegenseitig in die Höhe, entfalten sich zu voller Unversöhnbarkeit an- und gegeneinander: unentrinnbar, immanent. Die Polarität alles Irdischen findet hier das Schema ihres Symboles. Um dies zu erleben, darf ich aber nicht „leiden", weder als Beteiligter noch als Zuschauer; denn dann erlebe ich nur den einen Pol, nicht die Polarität, den einheitlichen Wechselbezug zwischen beiden. Nicht der zweckhaft praktischen Beteiligung des Lebens, allein der ästhetischen Seelenhaltung hingebungsvoller Ichgelöstheit erschließt sich erst dieses Gefühl. Darum wird die Dichtung stets seine reinste Erscheinungsform gewähren, uns die volle Erhebung und Erlösung schenken. Das Drama aber wird am machtvollsten seine Einleibung ermöglichen, denn es beruht ja auf der Polarität, verkörpert das Ringen des Helden mit dem Sachwalter seines Schicksals. Kraftvoller Wille gebiert die ihm notwendige Tat; diese wächst losgelöst von ihm zu drohendem Sonderdasein; wird zur Lawine, die ihn zermalmt. Aber er kämpft bis zum letzten mit ihrer anschwellenden Wucht. Die immanente Brüchigkeit alles menschlichen Handelns, das stets unvollkommener Versuch der Erfüllung des Willens bleibt, tritt in dieser Aufopferung des Helden auf die Bühne. Bliebe er Herr seiner Taten, wäre er ein Gott, den wir an-

staunten, ohne mitfühlen zu können. Der Mensch wächst zum Helden, wenn er Herr seines Willens bleibt, die Freiheit seiner Seele behauptet durch Drangabe des Lebens.

Die ganze Größe seiner Vaterliebe wird an Lear klar und ihm selber erst bewußt, als die Niedertracht der Töchter ihm den Glauben an die Liebe als Weltmacht und Lebensgesetz bedroht und ebenso geht es Gloster; Edgar leistet dem Vater ja durch die innere Läuterung den entscheidenden Dienst, wie Cordelia, als sie den aus dem Wahnsinn erwachenden Lear in ihren Armen hält. Nicht so offensichtlich wächst Vater Goriot mit seiner zunehmenden Verarmung. Eine duldende Art der Tragik durchwaltet Balzacs Roman. Nicht zum Helden steigert sich eine ringende Seele, sondern eine opfernde hebt sich über Leid und menschliche Gebrechlichkeit auf den Flügeln ihres schweren Geschickes zur Verklärung eines Heiligen. Slavischer Geisteshaltung scheint diese Art zu entsprechen; sie kann sich offenbar nur in Begebenheiten darstellen; der Genius eines Dostojewski hat es vermocht. —

Wenn nun nicht Held und Schicksal in dieser unentrinnbaren Verkettung und wuchtigen Ausgewogenheit stehen, aber eines der beiden Faktoren sich doch so gebärdet, aber schließlich entlarvt wird, so entsteht der Kontrast des Komischen. Ein drohendes Schicksal zerfällt als harmloser Zufall in nichts (Minna von Barnhelm); ein heldisch sich gebärdender Charakter wird seines angemaßten Scheines vom mächtigeren Schicksal entblößt (Zerbrochener Krug): beides erlöst uns von der Spannung zu Lebensheiterkeit. Wieder wird das Drama sich als geeignetste Darstellungsmethode anbieten. Denn in der Körperlichkeit der Handlung werden berechtigtes Sein und aufgeblähter Schein sich am greifbarsten veranschaulichen, ihr Ringen und plötzlicher Zusammenbruch sich am drastischsten vorführen lassen. Die Komödie ist der ebenbürtige Bruder der Tragödie. Wieder wird der aktive Charakter, ein Harpagon (in Molières „Geizigem"), eine Mutter Wolffen (in Haupt-

manns „Biberpelz"), besonders zum Drama drängen, während der Roman den Helden durch allerlei unangemessene Situationen und Begebenheiten zum glücklichen Ende schleifen wird.

In diesem Fall wird der Erzähler, weil er das gute Ende voraus weiß, humorvolle Überlegenheit zeigen; er kennt die Zwiegespaltenheit der Welt, in der jedes Licht auch Schatten erzeugt; und bejaht lächelnd voll Liebe diese Tatsächlichkeit als zugehörig zum Kosmos des Ganzen. Wenn er dagegen den aufgeblähten Renommisten, den Tugendheuchler und Augenfrömmler vorführt, mißt er ihn an seinem überlegenen Schicksal, mißt ihn leicht auch lieblos an absolut gemeinten Maßstäben, etwa an Normen und Dogmen der herrschenden Gesellschaft oder an einer ethischen Idee. Dann wird er die Geißel schwingen gegen Zustände und Schäden der Zeit als Satiriker. So bleibt der konkrete Gehalt des einzelnen Werkes stets mit dem Dichter seinen Anlagen und Anschauungen verknüpft.

Kapitel 10

Weltanschauung und Dichter

Lang ist die Reihe der Beispiele für die Tatsache, daß die poetische Begabung meist stark differenziert nur auftritt. Berührt es nicht eigenartig, daß Shakespeare und Kleist nur in ihren Dramen, nicht aber in Gedichten sich lyrisch aussprechen konnten. Daß jedoch ein echter Dramatiker zugleich auch wertvolle epische Produkte hervorbrachte, ist schlechterdings noch gar nicht passiert. Denn Kleist schrieb nur Novellen, vom selben Atem durchglutet wie seine Dramen, keine behaglich ausbreitenden Romane, und Gerhard Hauptmanns Begabung dürfte kaum als vorwiegend dramatisch angesprochen werden. Immerhin geschieht auf verschiedenen Entwicklungsstufen wohl ein Übergang von jugendlicher Dramatik zur Erzählung des reifen Mannes oder des Greises, wie etwa bei Gerhard Hauptmann, so auch bei Goethe. Jedoch die großen Griechen, ebenso Shake-

speare und Hebbel, Ibsen und Calderon blieben auch in ihren Alterswerken durch und durch Dramatiker. Nein, epische und dramatische Begabung scheinen sich weit stärker auszuschließen als lyrische und dramatische. Wenn wir dennoch bei begabten Erzählern ein Ringen auch um das Drama finden, wie etwa bei Walter von Molo, so zeigt ihr ständiges Mißlingen gerade, daß ihnen diese Form nicht gemäß ist, daß hierbei Wille und Einfall, Kunstgriff und Tradition nichts nützt, vielmehr eine letztliche, wirkliche Naturgabe vorliegt, die man geschenkt bekam, und dann wohl ausbilden oder verkommen lassen kann, die jedoch kein noch so starker Wille sich zu erzwingen vermag. Tagtäglich können wir solchem Irrtum in der Wahl der Gattung begegnen; ich denke an jene Stücke, wie etwa Molos „Lebensballade“, die bei der bloßen Lektüre nicht so übel gefallen, bei der Aufführung aber völlig versagen, ja gerade als Prostitution des Zarten, Persönlichsten abzustoßen vermögen. Nur die innerlich zugehörige Gattung trägt das Werk, die falsch gewählte läßt es zu Boden sinken. Aber überhaupt von Wahl der Form zu reden leitet bereits irre. Denn echter Begabung bleibt gar keine willkürliche Entscheidung, nur selbstverständliches Muß; die echte Konzeption ist ja ein lebendiger Keim, der nach eingeborenem Gesetz sich entfaltet zu organischer Gestalt. Nicht in ein vorher fertiges Gefäß gießt der Autor irgendwelche seelischen Ingredienzien, sondern ein Leib erwächst zu seiner notwendigen Form. Für den Dichter bedeutet eben die Sprache keine Einkleidung, vielmehr ist sie ihm notwendige und selbstverständliche Lautwerdung innersten Lebens, und so hängt seine spezielle Hinneigung zu der einen oder anderen Gattung wurzelhaft mit seinem individuellsten Wesen zusammen. Der berufene Dramatiker lebt und erlebt eben überhaupt dramatisch, *ist* dramatisch, hat nicht etwa gelegentlich nur solche Anwandlungen, Stimmungen oder Einfälle.

Daher wird uns der Hinweis auf die *Weltanschauung* nicht als letztgültige Antwort genügen können. Diese spiegelt

6*

sich gewiß in jedem Werk; aber nicht immer vollständig und gar ständig fest bleibend; erst aus der Gesamtreihe der Werke eines Dichters vermögen wir sie zu konstruieren, und es bleibt dabei die Frage offen, wieweit solche „Synthese“ dem wirklichen Bestande im Bewußtseins des Autors zur Zeit der Abfassung der einzelnen Werke entsprach. Wie dem auch sein mag, jedenfalls gehen alle diese Meinungskomplexe auf dieselbe Wurzel zurück: auf die Persönlichkeit des Künstlers. Ob und wieweit sich sein Bild von der Welt ihm im Bewußtsein klärte und festigte zu ganz bestimmten Überzeugungen, wird sich vor allem in der Fassung des Gehaltes bemerkbar machen. Da sehen wir jedoch selbst die größten Genien in Abhängigkeit von ihrer Zeit und deren religiösen und philosophischen Anschauungen. Hier findet sich nicht die eigentliche Produktivität des dichterischen Genies, und es dürfte höchstens ein Zeichen dekadenter Atomisierung sein, wenn man um solcher „originellen“ Lehren und Anschauungen willen einen Autor preist. Es bleibe dem Philosophen überlassen, aus der Summe von einzelwissenschaftlichen Kenntnissen den metaphysischen Überbau zu türmen. Ein Denkbild wird so geschaffen, wohl anregend für den Dichter, der mit seiner Zeit lebt. Was dieser aber nun als seine eigentliche Tat leistet, ist nicht deren Einkleidung und Verbreitung, vielmehr etwas eben so Ursprüngliches wie jene. Auch ihn stößt der Urtrieb des Menschen nach Synthese der vielspältigen Wirklichkeit, jedoch er erringt diese mit den ihm eigentümlichen Mitteln. (Anh. 29.) Bei ihm ordnet nämlich nicht diskursives Denken alles zu einem System der Begriffe, sondern reines Gefühl öffnet ihm seine Augen zur Schau: das Wesen der Welt leuchtet ihm aus den Erscheinungen heraus, offenbart an ihnen Sein und Sinn des Ganzen. Des Dichters Weltanschauung ist Lebensschau als Symbol der ewigen Mächte und Kräfte. Im farbigen Abglanz hat er das Leben; das Wesen, nicht einen vagen Schein. Die Erscheinung leuchtet als Symbol auf. Was Philosophie und Religion bieten, bleibt

für ihn nur Materie, die zum formbereiten Stoff werden kann.

Vorzüglich in der Auffassung des Schicksals spricht sich die konkrete Formulierung der Weltanschauung im eigentlichen Sinne aus. Jedoch die gerade dabei vertretenen Ansichten über Gott und Gnade, Schickung und Schuld, Freiheit und Unentrinnbarkeit gehören der Geschichte. Schon in der griechischen Tragödie führt ein weiter Weg von dem sokratischen Optimismus des sittlichen Bewußtseins in den Tragödien eines Äschylos, zur schlechthinnigen gläubigen Ergebung in den Willen des Schicksals bei Sophokles und endlich zu des Euripides relativistischer Skepsis. Nicht extremer können die neuzeitlichen Weltanschauungen sich gegenüberstehen als der Zusammenbruch des Individualismus der Renaissance bei Shakespeare und Goethes Verherrlichung der allsühnenden Gewalt edler Menschlichkeit; nicht polarer entgegengesetzt sein die Deutung der Weltgeschichte bei Schiller, der den Sieg des autonomen Willens verherrlicht und bei Hebbel, der das Scheitern des subjektiven Wollens vor dem absoluten Recht des objektiven Geistes darstellt. (Anh. 30.) Wahrhaftig nicht all diese widersprechenden Weltanschauungen haben jene Werke lebendig erhalten, vielmehr umgekehrt werden sie getragen von dem unvergänglichen Leben der Gestalten, von der Suggestivkraft der Dichtung. Diese jedoch beruht auf der eigentümlichen dichterischen Begabung, auf der reinen Durchformung gemäß der immanenten Gattungsgesetzlichkeit.

Die Betrachtung der Weltanschauung eines Dichters wirft also interessante Lichter auf sein Schaffen, beweist aber nimmermehr die Kunstwertigkeit seiner Produkte. Des Dichters eigentliche Tat bleibt die konkrete Anschaulichkeit des Werkes. Statt zur Konstruktion einer Weltanschauung emporzusteigen, lohnt es sich, zu der allem Gehalt zugrundeliegenden Lebensstimmung und dem alles durchklingenden Weltgefühl hinabzutasten. Diese nur strahlen unmittelbar vom Wesen aus,

vom Quellpunkt seiner seelischen Existenz. Von hieraus erhält erst seine spezielle Auffassung von Tragik oder Humor ihre einzigartige Nuancierung. Unter welchem Neigungswinkel ihn die Strahlen der Welt treffen und wie sie gebrochen in sein Inneres fallen, läßt sich da erfühlen. Doch noch etwas tiefer gilt es zu dringen. Nicht mehr was für Lichter in die Kammer seines Herzens fallen, beobachten wir, sondern wir lauschen, wie es sich umsetzt in Ton und Gebärde, wie der Strom seines Blutes pulst und pocht. Nicht die bewußt formulierte, im Leben erkämpfte Weltanschauung, noch einzelne Charaktereigenschaften machen den Epiker oder Dramatiker, sondern dieser ihm angeborene Pulsschlag seines Wesens, den man wohl Temperament zu nennen pflegt. Hier liegt, wie die moderne Psychologie wohl weiß, ein letzter Grundfaktor vor, der individuell differenziert, nur innerhalb geringer Schwankungsbreite das ganze Leben hindurch festbleibt. Man glaubt sogar diesen „Biotonus" von ganz umschriebenen biologischen Vorgängen (Anh. 31) abhängig. Im Seelenleben sind durch ihn vorzugsweise bestimmt die Intensität, das Tempo und die Vitalgefühle. In jeder psychischen Funktion steckt aber nicht nur das Temperament, sondern auch etwas vom Charakter, den wir also als ebenso individuell eigenartige Funktionsbereitschaft des Zentralnervensystems abzugrenzen haben. Außerdem kommen noch die besonderen Talente hinzu, beim Dichter als das entscheidende sein Ausdrucksvermögen kraft der Sprachgestaltung. Diese wird folglich vom Charakter gefärbt, vom Temperament aber in die bestimmte Richtung der Gattung gelenkt. Man hat gelegentlich schon gesagt (Anh. 32), daß dem Zorne das Drama entspräche; in der Tat dürfte wohl der Choleriker recht dramatisch auf die Erfahrnisse des Lebens reagieren. Aber gar zu roh bleibt solche Scheidung, zumal die aus der Antike herrührende Trennung in vier Temperamente sich nicht halten läßt. (Anh. 33.) Aber schon der Alltag beweist auf Schritt und Tritt grundsätzlich verschiedene Reaktionsweisen der Menschen

als Vorstufen jener beiden Gattungen. Da wird der eine erst dann recht lebendig, wenn man ihm längere Zeit ohne Unterbrechung das Wort läßt, und vor einer lauschenden Zuhörerschaft beginnt er nun zu fabulieren, von einem zum andern kommend. Stets steht seine Person im Mittelpunkt, er hat das alles selbst gesehen und gehört, erlebt und erlitten: Die Welt gesehen vom Blickpunkt des Erzählers in endlosem Fortgang sich dehnend. Rückschau und Abstand von den Geschehnissen erlauben frei mit ihnen zu schalten, zu spielen. Darum dürfte es uns mehr als ein Zufall erscheinen, wenn Generationen mit vorwiegend epischem Schaffen stets Erben einer reichen Vergangenheit waren. Aus dem Preislied auf den Sieger erwuchs ihnen das immer mehr sich breitende Bild des Epos!

Die Gegenwart, in der die Erregung des Kampfes noch zittert, der Sieg noch jubelt, befreit sich im Hymnus oder im Drama; man denke an die „Perser“ von Äschylos oder auch an Unruhs Trilogie. Das ist Art eines anderen Menschentypus, der spezifisch dramatisch reagiert. Schon im Alltag kennen wir ihn als Gegenpol des Erzählers, den es ihn zu unterbrechen juckt. Erst durch den Gegner wird er lebendig, im Wechselgespräch entfaltet er sich. Kampf ist sein Element, das ihn befeuert; Sturm die Witterung, die ihn treibt und trägt. Des Widerstandes beraubt, überschlägt er sich und sinkt ermattet ins Leere. Sein Puls stößt in heftigem Takte; er ist und bleibt ein Ringender. Ein Ideal schwebt ihm vor: seine Verwirklichung durch den Kampf des Menschen stellt er dar, sei es für sein ganzes Volk, wie im „Tell“ oder der „Herrmannschlacht“, sei es vor allem für die Einzelseele. Warum wurden seine Gestalten zu Tätern? Nur scheinbar um eines realen Zweckes willen; in Wahrheit einzig, um ihr innerstes Selbst zu verwirklichen. Um sich ganz zu vollenden, starben sie. Ihr Irdisches ließen sie nicht bloß den kläffenden Erynnien zum Spiel, um einer „Schuld“ quitt zu werden, nein, sterbend ergreifen sie wie einen kostbaren Besitz ihr grausiges Geschick, weil sie ohne

dieses gar nicht sein können, weil es ihnen das einzig brauchbare Material zu ihrer Selbstgestaltung bringt. Überall ringt ein Letztes, Ewiges im Drama und will sich verwirklichen im Menschen, und doch bleibt ihm nur der Weg der Passion. Das Unmittelbare auf Erden zu verkörpern, das Reich Gottes zu realisieren, brennt als letztes Muß im Herzen des Dramatikers. Aktiv fordert er von Leben und Menschen, willenhaft kämpft er für das Ideal, so verschieden die Epochen es auch formulieren mögen. Ungleich dem Utopischen aber weiß er aus eigenstem Erleben die ewige Unzulänglichkeit aller Konkretisation, kennt er die Tragik alles Handelns, das uns an die dunklen Mächte verhandelt. Dennoch resigniert er nicht voller Entsagung, sondern bejaht den endlosen Kampf und bleibt als ewig Ringender seinem Lebensgefühl treu. Rings schaut er den Dualismus in allem Geschehen die Welt durchwalten und verehrt diese ewige Polarität als Gesetz aller Bewegung und Entwicklung. Eine Weltanschauung wie die Jacob Böhmes mit dem unversöhnbar fortzeugenden Gegensatz von Gut und Böse ist vielleicht die dramatischste aller bisher konzipierten. Wie dort beide Reihen nach der streitenden Verschlingung in der Welt sich trennend fortlaufen in das Himmelreich und die Hölle, so arbeiten sich im Laufe des Dramas auch diese beiden Pole heraus. Da kommen bei Shakespeare die Verworfenen und die Erwählten durch ihr Widerspiel nicht nur zum Bewußtsein ihres Wesens, sondern steigern sich gegenseitig zu einsamer Größe ihres Prinzipes und damit zu unversöhnbarer Feindschaft. Der göttliche Funke der Seele schlägt unter diesem Anprall durch, die Wandung sprengend, und verzehrt alle Stofflichkeit. Darum heißt dem Dramatiker der Wahnsinn kein körperliches Manko, keine Nervenkrankheit, sondern alle Logik und Kausalregelung überspringend bricht die Seele durch, der Nutzlosigkeit aller Tat spottend. Was hülfe es Lear, seine undankbaren Töchter zu strafen, zu verbannen, zu töten? Ihr Undank bliebe Faktum, Rache des Beschränkten an der unbeschränkten Liebe des

Vaters. Das fressende Leid über diese Brüchigkeit des Wirklichen würde er doch nie los, das Gift, daß seine Töchter so entartet waren, zerfräße ihn. Er will das Ideal und fordert es von den Anderen, wo Vater Goriot nur schenkt und trägt, sich verschenkt. So flüchtet Lear sich ganz zu sich, stürzt sich von der Klippe des Tagesbewußtseins in das Meer seines Selbst und bejaht so sein Schicksal tobend, wie es der geblendete Ödipus schreiend umarmt, beide doch voll letzten Glaubens.

Anders fühlt der Epiker das Walten des unbekannten Gottes. Aus der Überschau sieht er das Leben und erzählt uns dessen Drängen und Brausen aus geborgener Distanz. Klare Besonnenheit ordnet die Begebenheiten zu sinnvoller Kette. Rückspiegelung aus seinem Herzen, nicht Abschildern wie eine Photographie ist sein Werk. So gibt er kein Wandelbild wie das Kino, sondern Schicksale der Menschen. Nur zu gut kennt er die rüttelnden Nöte, die jähen Enttäuschungen, die unerwarteten Rettungen und schlingt sie alle schöpferisch zum symbolhaften Kranze. Voll lächelnder Güte weiß er um der Seele Schauern und Sehnen, im voraus steht der Schluß fest, der ewig wiederkehrende: wir laufen alle in die Welt nach Gütern, die ein Leben nimmer lohnen, und der Glückliche findet schließlich sich selbst. Ob ironisch oder gläubig, immer schafft der Epiker aus der Liebe zum Menschen, zu dem konkreten Einzelindividuum, sei es der Held seines Volkes oder seiner Kaste, sei es der Problematiker des modernen Romanes. In behaglicher Gemächlichkeit breitet er seine Erlebnisse vor uns aus, aber nicht als einmalige, sondern dabei zugleich als menschlich-typische, als symbolische. Seine stoffgesättigte, ruhige Seele lädt unwillkürlich die ganze Fülle seiner Erfahrungen, die ganze Weisheit seines Lebens hinein. Prüfend ruht sein Blick auf all den Einzelheiten der Dinge, genau kennt er Klang und Farbe, Wuchs und Gebärde seiner Menschen. Im Großen wie Kleinen bleibt der Einzelne unlöslich verknüpft mit den anderen, mit Dingen und Mächten, die Seele wird und wächst an der Wirklichkeit. Sein

Glaube ist ein „Dennoch". Mag wie in der Epopöe das Ich sich ganz adäquat in der Begebenheit erfüllen, oder wie im Roman bald schmäler, bald breiter sein als die ihr zugefallene Außenwelt, immer bleibt der epische Inhalt doch die Auseinandersetzung des Ich mit der ganzen Masse des Nicht-Ich, mit der Totalität des Lebens. Die Einheit der Hauptperson schafft also die Geschlossenheit der Schau, den eindeutigen Sinn des Werkes. Die Welt mag pessimistisch dunkel angesehen werden und Mitleiden mit der gequälten Kreatur als Melodie alles durchklingen, sie mag hoffnungsvoll auftönen und optimistisch an den endlichen Sieg des ernsten Suchers glauben; sie mag heroisch einen Achill seiner Berufung getreu frühe Unsterblichkeit wählen lassen, das bleibt der persönlichsten Überzeugung des Dichters überlassen.

Außer diesem individuellsten Besitz der eigentlichen Weltanschauung einerseits und dem angeborenen Temperament andererseits, kommt jedoch noch jene Unterschiedlichkeit der Bewußtseinslage zur Geltung, die so grundsätzlich die Neuzeit vom Altertum abhebt. Mit der Bezeichnung „sentimentalisch" suchte Schiller die Spaltung unseres Bewußtseins in eine seelische Innenwelt und materielle Außenwelt abzuheben von der naiven Einheitlichkeit der Antike. Nicht für die Gattung, aber für ihre Verzweigung in Arten wird diese Verschiedenheit grundlegend, nämlich in Epos und Roman. (Anh. 34.) Das Weltgefühl des Epos entbehrt jeder Problematik, das Leben hat seinen Sinn unmittelbar in seinem Sein. Gerundet läuft alles im Kreise, ewig ausgewogen ruht es in konkreter Totalität. Der Held ist der Exponent seiner Gemeinschaft, ihr Vertreter; in seinen Taten und Abenteuern erfüllt er sich ganz, stellt sein Wesen dar. Das aber gerade wird zum Hauptthema des Romanes, daß die Seele eine unangemessene Wirklichkeit findet, die eine reine Auszeugung des Grundcharakters nicht erlaubt. Den Sinn des Lebens muß der Einzelne für sich allein finden, und sich damit von der Vereinzelung und Entfremdung gegen-

über aller Gemeinschaft mit Menschen, Dingen, ja mit Gott erlösen. Auch der Dichter wurzelt nicht mehr naiv in der Gemeinschaft seines Stammes oder Standes, ist nicht mehr der reisige Sänger, der zu den Genossen in der Halle direkt spricht, sich der Lautsprache bedient; nein, in der Einsamkeit schreibt er aus seiner Sehnsucht nach den Menschen heraus, für sie sein Buch. Er ist wie seine Leser mit seinem Helden auf ständiger Wanderschaft zum Zusammenhang mit sich und mit der Welt. Wie Homunculus in der klassischen Walpurgisnacht irrt die moderne Seele durch die unangemessene Stoffwelt, um zu einem lebensfähigen Körper zu gelangen, so findet sie zwar keine Totalität der Welt, aber sie erlebt doch ihre rein innerlichen Möglichkeiten. Nicht in Taten, sondern in Erlebnissen verwirklicht sich der Mensch des Romanes. Oder muß man gar sagen, der „moderne" Mensch überhaupt? Sind deswegen etwa so wenig echte Dramen und soviel theatralisierte Novellen geschrieben worden? Aber eines wird wahrscheinlich, nämlich daß dieser sentimentalisch-seelenhaften Stimmung das Schauspiel als Erlösungsdrama entsprang, Goethes „Iphigenie" wie Kleists „Prinz von Homburg".

Daß man zu der populären Überschätzung der Weltanschauung kam, rührt daher, daß man sie mit dem Lebensgefühl gleichsetzte. (Anh. 35.) Dieses jedoch macht ja neben der Intensität und dem Tempo des individuellen Seelenlebens gerade das Temperament aus. Die Tönung oder Färbung des Komplexes, den wir Lebensgefühl nennen, unterscheidet nicht allein die Einzelmenschen, sondern auch Kulturepochen. Gemäß ihrer Grundstimmung findet das eigentliche Wesen der einen mehr in erzählender Form den gemäßen Ausdruck, anderer in dialektisch bewegter, in Streitgespräch und Drama. Dies pflegen Zeiten des Ringens und Suchens, des Kampfes und Umsturzes zu sein. Wie dies die Sprachform des einen Menschen Lessing war, des großen Überwinders der Aufklärung, so nicht minder der ihm folgenden jungen Generation des „Stur-

mes und Dranges". Vor allem ist hier die ganze Epoche stärksten Gärens in Deutschlands Geistesgeschichte, die Reformation, die Wendezeit von Mittelalter zur Neuzeit, zu nennen. Nicht aus äußerlicher Nachahmung übernahmen sowohl gelehrte Humanisten wie die populären Schriftsteller Dialog und Drama, sondern aus wirklicher Verwandtschaft. Entsprang doch auch in Griechenland sowohl das attische Drama wie der philosophische Dialog solcher Zeit der Wandlung und des Umschwunges, die Entthronung des alten Götterdienstes durch die persönliche Ethik. Auch das Drängen der Gegenwart läßt das Drama wieder von bloßer bildungsmäßiger Tradition aufwachen zu eigenem Leben. Epochen innerlichen Ringens, willenhafter Einstellung werden also zum Drama neigen, während solche, bei denen die Schicksalsgefühle vorherrschen, die erzählende Ausdrucksform bevorzugen. Dabei kommt es nicht auf die konkrete Einzelformulierung der herrschenden Weltanschauung an. Die religiöse Geborgenheit des Mittelalters schuf die Legende. Ein eigentliches Drama entstand nicht, denn die Spiele sind lediglich lebende Bilder wie die Reliefs über den Türen und an dem Lettner oder die späteren Holzschnitte. Erst als die Problematik der Einzelseele brennend wird, finden wir im niederdeutschen Faustdrama „Theophilus" und jenem anderen Spiele des 15. Jahrhunderts, dem durch Hofmannsthals Übertragung und Max Reinhardts Aufführungen wieder weithin bekannt gewordenen „Jedermann" einen naiven Ansatz zum Drama, der doch undramatisch, nämlich legendär verläuft. Der ritterliche Feudalismus aber sprach seine Ideale und Probleme in der höfischen Epik aus. Die Art, wie Parzival und der arme Heinrich die Lösung finden, läßt uns die innerliche Kongruenz von Gehalt und Form erkennen. Auch der milieugebundene Determinismus des 19. Jahrhunderts suchte naturnotwendig in der gewaltig anschwellenden Romanliteratur seinen Ausdruck. Das Drama blieb entweder individuelle Konfession eines Vereinzelten, ja Abseitigen, oder verkümmerte zu blutleerer Bildungsliteratur.

Schluß

Nicht die konkret formulierbare Weltanschauung zwingt also den Dichter zur epischen oder dramatischen Einkleidung, sondern der in weit tieferen Schichten rauschende Puls seines inneren Lebens drängt in diesen oder jenen Rhythmen an das Tageslicht. Damit haben unsere Betrachtungen sich zum Kreis gerundet. Denn alles Seelenleben ist Bewegung und diese offenbart sich eben in der Sprache. Wir taten demnach recht von ihr auszugehen, sie führte uns wirklich zur Wurzel, zur Erfassung des Wesenskernes beider Gattungen. Zwischen Dichter und Sprache besteht also eine prästabilierte Harmonie: er erzeugt nicht mit einem fremden und angelernten Handwerkszeug, sondern ihm ward die Gnade, daß sein Inneres sich unmittelbar umsetzt in Sprache. Die Gesetzlichkeit der Gattung ist für den wahrhaft Berufenen deshalb keine hemmende Fessel, sondern tragende Schwinge. Sie besitzt aber absolut verpflichtenden Charakter, der nicht ungestraft mißachtet wird, entspringt sie doch aus der Natur, aus dem Wesen der Sache. Goethe erkannte, daß gerade dem Dilettanten diese Fähigkeit versagt ist (Anh. 36), weswegen er sich mit Technik glaubt helfen zu können. Das Genie aber besitzt jene quellende Kraft und ihm erwächst nach seinen eigensten Bedingungen das Kunstwerk. Durch Klang und anschauliche Vorstellung, Stimmung und Gedanken wird da das Unbeschreibliche Ereignis, auf daß alle daran teilnehmen. Aus Liebe zum Menschen wird der Dichter zum Mittler. Als Mund Gottes deutet er Sinn und Wert von Leben und Welt, von Seele und Wirklichkeit, nicht als Sittenlehre, Denksystem oder reine Schau, sondern als Anschauung im irdischen Stoff, im Sprachkunstwerk.

Anhang

Um am konkreten Beispiel die hier entwickelten allgemeinen Erkenntnisse kontrollieren und verdeutlichen zu können, dürfte sich die Lektüre der beiden Leitbeispiele recht empfehlen, zumal sie in Reclams Universalbibliothek leicht und billig zugänglich sind. „Vater Goriot“ Nr. 2268—70a, König Lear Nr. 13, Bühnenausgabe Nr. 3886.

Zum weiteren Eindringen in die aufgezeigten Probleme mögen die folgenden Hinweise dienen:

1. (zu S. 5). Käte Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der Epik. Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte. N. F. 7. Leipzig 1910.

2. (zu S. 5). Abgedruckt im Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller vom 23. Dez. 1797. und Schillers Antwort vom 26. Außerdem auch in Goethes Werken, z. B. in der Cotta'schen Jubiläumsausgabe, Bd. 36, S. 149—152.

3. (zu S. 6). Grundlegend war Ulrich v. Wilamowitz-Möllendorff, Einleitung in die griechische Tragödie. 3. Aufl. 1921, Berlin. Sowie die übersichtliche Darstellung von Joh. Geffken, Die griechische Tragödie, Leipzig, 3. Aufl. 1921.

4. (zu S. 7). Besonders Friedr. Spielhagen, Beiträge zur Theorie und Technik des Romans und der Novelle. Leipzig 1883. Auch Arno Holz und selbst Rud. Lehmann in der besten der zahlreichen Poetiken (München, 2. Aufl. 1919, S. 155ff.).

5. (zu S. 8). Leicht verständlich doch gründlich behandelt von Kurt Sternberg, Einführung in die Philosophie, S. 228ff. Leipzig 1919.

6. (zu S. 8). Wilh. Wätzold, Einführung in die bildenden Künste. Leipzig 1912.

7. (zu S. 10). Heinr. v. Kleist, Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden. In der führenden kritischen Ausgabe von Erich Schmidt, Bd. 4, S. 74—80. Leipzig. Bibliographisches Institut. Ganz dasselbe zeigt ein treffender Brief Rich. Dehmels, abgedruckt in Gust. Falkes autobiographischem Roman „Die Stadt mit den goldenen Türmen“,

S. 418. Von hier aus ließe sich übrigens auch der ideelle Sinn der Ohrenbeichte finden als der Klärung des seelischen Bestandes in seinen Einzelheiten.

8. (zu S. 10). Zur weiteren Vertiefung sei dringend empfohlen das grundlegende Werk von Ernst Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen, Teil 1, Die Sprache. Berlin 1923. Man gehe auch nicht an Karl Vosslers nunmehr gesammelt vorliegenden Aufsätzen zur Sprachphilosophie vorüber. Erwähnt sei auch zu erster und vorläufiger Orientierung: Marg. Hamburger, Vom Organismus der Sprache und von der Sprache des Dichters. Leipzig 1920.

9. (zu S. 13). Die bahnbrechenden Einsichten verdanken wir Rud. von Laban, Die Welt des Tänzers. Stuttgart 1920.

Dem Genie einer Mary Wigman gelang die Schöpfung einer reinen Tanzkunst als vollwertiger Ausdrucksgestaltung. In diesem Zusammenhang darf man nicht übersehen die Veröffentlichungen eines Rudolf Bode oder Hans Hackmann (beide im Verlag Eugen Diederichs, Jena). Beachtung verdient endlich das Theaterheft der Zeitschrift „Junge Menschen", 6. Jahrgang, Heft 2. Februar 1925.

10. (zu S. 14). Der Ausdruck „Gefühlsannex" stammt aus Herm. Cohens Ästhetik (Berlin 1912), ein Buch, das vielen schwer erscheint, jedoch dem Eindringenden immer neue Anregungen und Weitblicke eröffnet. Grundlegend untersuchte das Verhältnis der Dichtersprache zur Anschauung Theod. A. Meyer, Das Stilgesetz der Poesie. Leipzig 1901.

11. (zu S. 22). Auch Hebbel fordert: „eine Dichtung, die sich für eine dramatische gibt, muß darstellbar sein." Und ferner: „die mimische Darstellbarkeit ist das allein untrügliche Kriterium der poetischen (d. h. wahrhaft dichterischen dramatischen) Darstellung." Vorwort zur „Maria Magdalene", krit. Ausgabe von Rich. Maria Werner, Bd. 11, S. 52, Z. 15ff und S. 53, Z. 16f. Julius Bab gebührt das Verdienst, die Schauspielkunst immer von neuem und stets nutzbringend auf diese ihre wurzelhafte Verbindung mit dem Drama hingewiesen zu haben.

12. (zu S. 24). Man lese den tiefblickenden Aufsatz Heinr. v. Kleists „Über das Marionettentheater", krit. Ausgabe, Bd. 4, S. 133ff.

13. (zu S. 26). Spielhagen, Beiträge (1883) und Neue Beiträge zur Theorie und Technik (1893). Als Zusammenfassung der klassischen Anschauungen neben den brieflichen Äußerungen Goethes und Schillers vor allem Wilh. v. Humboldts Abhandlung über Goethes „Hermann und Dorothea", 1799 erschienen, abgedruckt im 2. Bd. der Ausgabe der Berliner Akademie, S. 123ff.; Kap. 1—12, auch in der Auswahl von Joh. Schubert in der philos. Bibliothek, Bd. 123, Leipzig 1910.

14. (zu S. 27). Gesammelt als „Neue Gleise" von Arno Holz und Johannes Schlaf, Berlin 1892.

15. (zu S. 29). Man denke an die dickleibigen Romane des späteren 17. Jahrhunderts, etwa an Lohensteins „Hermann und Thusnelda", 1689, der nicht weniger als 3076 Seiten in großem Lexikonformat füllt. Aber das macht uns ja Jean Paul auch so schwer als Ganzes genießbar und bei Thomas Manns „Zauberberg" stutzen wir deswegen doch so manches Mal.

16. (zu S. 33). Als Beispiel sei verwiesen auf die Analyse der ersten vier Seiten von Gottfr. Kellers Novelle „Romeo und Julia auf dem Dorfe", bei Ernst Hirt, Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung, S. 23ff., Leipzig 1923.

17. (zu S. 37). Karl Hagemann, Spiele der Völker. Eindrücke und Studien auf einer Weltfahrt nach Afrika-Ostasien. Berlin 1919.

18. (zu S. 38). Der Impressionismus ging oft zu weit und brachte malerische Stimmungsmache. Eine Gegenbewegung war die ebenso einseitige Reliefbühne, die den Schauspieler in bloße Zweidimensionalität zwang. Daß der extreme Expressionismus mit seinen verschiedenen Ebenen eine Auflösung in die Equilibristik bringt, läßt sich nicht verkennen.

19. (zu S. 39). Das stimmt auch zu den Ausführungen eines Könners wie Jakob Wassermann, dessen Essay „Die Kunst der Erzählung" recht lesenswert ist. (Die Literatur, Bd. 8.)

20. (zu S. 43). In Kellers Aufsatz über Jeremias Gotthelf (1855). Auch Spielhagen und Wassermann wenden sich gegen die ausführliche Landschaftsschilderung als Selbstzweck. Den Grund, warum alle Schilderei immer unschärfer wird, je genauer sie ausstrichelt, hatte ja bereits Lessing im „Laokoon" schlagend aufgewiesen.

21. (zu S. 43). Eine feinhörige Analyse des verborgenen Sprachrhythmus in Gerh. Hauptmanns Prosadramen gibt Julius Bab in „Der Mensch auf der Bühne", Heft 9 der 2. Aufl., S. 16 für den „Fuhrmann Henschel", S. 19, für „Michael Kramer", S. 22 für „Hannele".

22. (zu S. 45). In meisterlicher Durchsichtigkeit von Andreas Heusler herausgearbeitet in „Nibelungensage und Nibelungenlied". Dortmund, 2. Aufl. 1924.

23. (zu S. 63). Friedr. Hebbel, Mein Wort über das Drama, in der krit. Ausgabe von R. M. Werner, Bd. 11, S. 5, Z. 15—20.

Auch die feinsinnigen Beobachtungen von Paul Ernst vor allem in seiner Studie über Sophokles (Die Dichtung, Bd. 37) verdienen rechte Beachtung, ebenso seine Analysen in dem „Zusammenbruch des deutschen Idealismus", München 1918.

24. (zu S. 69). Aus der reichen Literatur der letzten Jahre über Charakterforschung sei nur hingewiesen auf die neue Sammelstelle, das Jahrbuch für Charakterologie, 1. Bd., Berlin 1924. Entscheidend ist darin für uns die Studie von A. Pfänder, Grundprobleme der Charakterologie, S. 291 ff., besonders S. 313 ff.

25. (zu S. 74). Goethe, Maximen und Reflexionen, in der sachlichen Anordnung durch Ermatinger der großen Bongschen Ausgabe, Bd. 4, S. 15, Nr. 111; beachtenswert sind auch Nr. 1350 und 1058.

26. (zu S. 74). In dem Worte „Ereignis" steckt „Auge", nämlich althochdeutsch „us-augjan", soviel wie in den Gesichtskreis treten.

27. (zu S. 78). Man vergleiche den bekannten Bericht von Otto Ludwig, „Mein Verfahren beim poetischen Schaffen", und auch „Das Farben- und Formenspektrum". Alle der gebräuchlichen mehr oder weniger auswählenden Ausgaben bringen diese Beobachtungen nach den Shakespeare- und den epischen Studien, meist unter der Überschrift „Zum eigenen Schaffen".

28. (zu S. 78). Hugo von Hofmannsthal, Über Charakter im Roman und Drama. Zunächst in den „Unterhaltungen über literarische Gegenstände, S. 33 ff. (Die Literatur, Bd. 1), auch in den „prosaischen Schriften".

29. (zu S. 84). Natürlich hat Wilhelm Dilthey, auf den sich die einseitigen Überschätzer der dichterischen Weltanschauung so eifrig berufen, Anderes und Richtiges gemeint. Er sagt ausdrücklich: „Die Struktur der dichterischen Lebensansichten ist der begrifflichen Gliederung der philosophischen Weltanschauung ganz heterogen." (Wesen der Philosophie, in Kultur der Gegenwart Bd. 6, S. 54 f.) Auch Julius Petersen betont dasselbe in „Literaturgeschichte als Wissenschaft", S. 16. Heidelberg 1914.

30. (zu S. 85). Albert Görland behandelt aufschlußreich „Die Idee des Schicksals in der Geschichte der Tragödie" (Tübingen 1913) an markanten Vertretern.

31. (zu S. 86). E. Ewald, Temperament und Charakter. Monographien aus dem Gesamtgebiete der Neurologie und Psychiatrie, Bd. 41. Berlin 1924. Die entscheidenden Definitionen S. 15 ff., der Nachweis der biologischen Grundlagen im 3. Kapitel.

32. (zu S. 86). Hellmut Falkenfeld, Wort und Seele, Leipzig 1914, führt alle drei Gattungen auf die Affekte Zorn, Liebe (Lyrik) zurück; die Epik wird dem Gefühle des Zusammenhanges mit der Weltseele zugeteilt. Manch feinsinnige Einzelbeobachtung vermag nicht über die methodische Bedenklichkeit der ganzen Einstellung hinwegzutäuschen.

33. (zu S. 86). Die Abweisung der hergebrachten vier Temperamente bei Ewald, Kap. 2 und S. 21, wo er nach Aussonderung des phlegmatischen und auch des cholerischen als charakterliche Eigenschaften drei Temperamentstypen scheidet, nämlich 1. das sanguinische oder hypomanische, 2. das melancholische oder depressive, 3. das besonnene Temperament.

34. (zu S. 90). Nicht leicht, doch höchst anregend Georg Lukacs, Theorie des Romans. Berlin 1920.

35. (zu S. 91). Fr. Jaspers, Psychologie der Weltanschauungen, 2. Aufl., versucht eine Typisierung, ohne ganz scharf das Temperament entscheiden zu lassen. Man beachte auch Rich. Müller-Freienfels, Persönlichkeit und Weltanschauung. Leipzig 1924.

36. (zu S.93). Goethe (Maximen und Reflexionen, Goldn-Klassiker, Bd. 4, Nr. 1067-9) kennzeichnet den Dilettanten durch die Unkenntnis der Methode, also der echten Gattungsgesetzlichkeit. Er wolle daher Phantasie und Technik unmittelbar verbinden, also statt organischer Entfaltung kraft der immanenten Sprachform seine Darstellung erarbeiten.

Zum Schluß möchte ich auf die praktische Verwendbarkeit der hier vorgetragenen Wesensdeutung hinweisen. Mit ihr ist nämlich der Grund gelegt zu einer wirklich sachentsprechenden Kritik an epischen wie dramatischen Erzeugnissen. Diese hätte durch eine Analyse des betr. Werkes zu geschehen. Man kann aber auch von der Erkenntnis des Einzelwerkes fortschreiten zu jener von Art und Begabung des Künstlers. So wird die eigentliche Problematik Otto Ludwigs eben von dieser Seite her erst klar, wie ich es mit Hilfe der Analyse des „Erbförsters“ darlegte (Ztschr. f. Deutschkunde 1920 S. 198 ff.). Auch das Wesen der anderen Künstler ließe sich in analoger Weise wurzelhaft finden. Für die bildenden wies ich Wege anläßlich der Ansatzpunkte bei dem großen Künstler und Theoretiker der Frührenaissance Leon Battista Alberti in meiner Darstellung „Die Begründung der modernen Ästhetik und Kunstwissenschaft bei L. B. Alberti“, Lpz. 1916.

Inhalt

Seite

Einleitung 1

Kapitel 1: Die epische und dramatische Situation 3

„ 2: Sprache und Dichtung 7

„ 3: Die sprachkünstlerische Wurzel von Epik und Dramatik 14

„ 4: Die dramatische und die epische Illusion und Spannung 23

„ 5: Die epische und die dramatische Struktur . . . 32

„ 6: Sprachform und Stil 40

„ 7: Handlung 49

„ 8: Personen und Schicksal 61

„ 9: Gehalt und Stoff 72

„ 10: Weltanschauung und Dichter 82

Schluß 93

Anhang 94